



يوريبيدس وعصره



تأليف

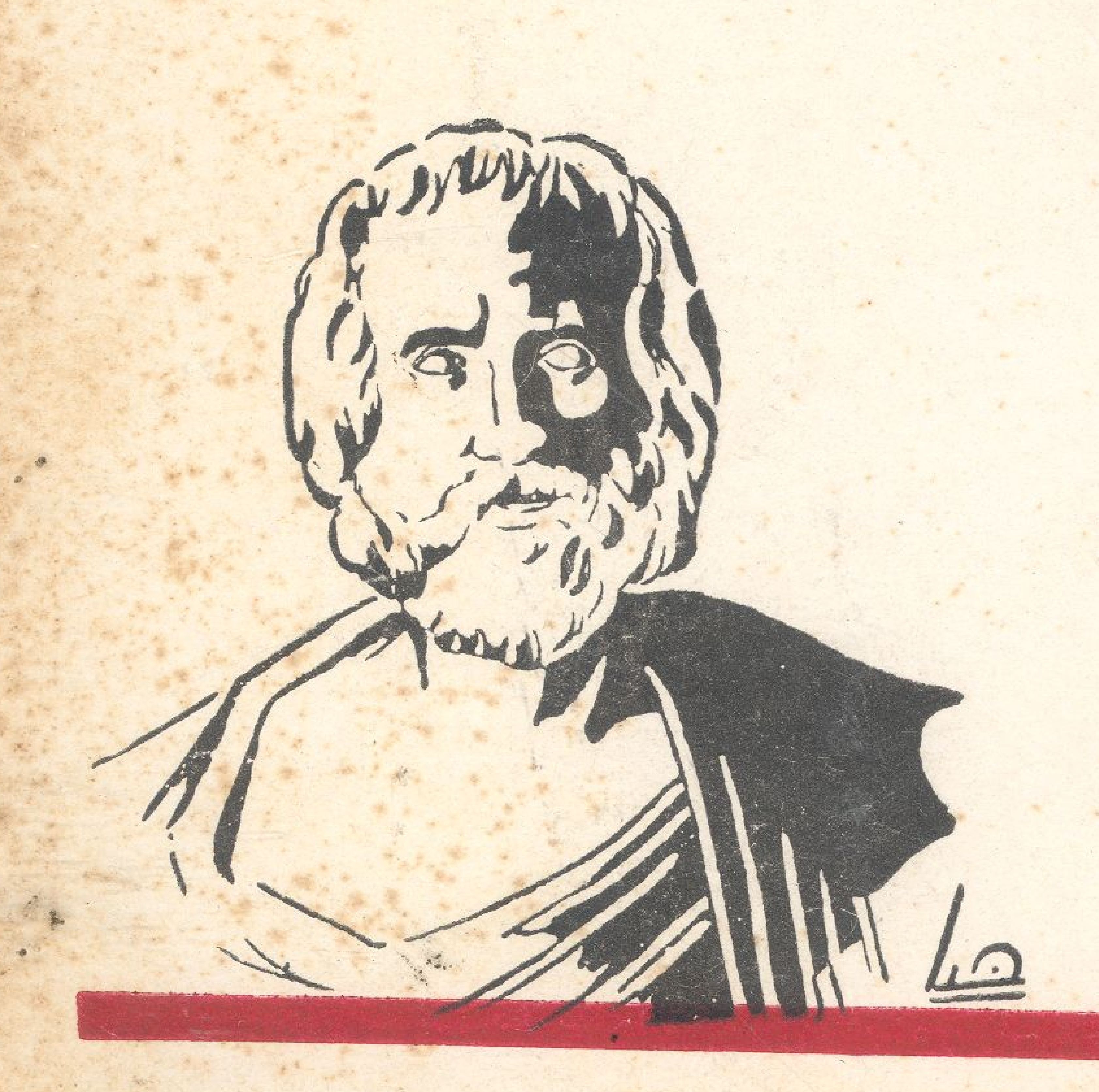
جلبرت موري

ترجمة

عبد المعطي شعراوي

مراجعة

دكتور صقر خفاجة



الناشر

دار الفكر العربي

يوربيدس وعصره

بإشراف

الإدارة العامة للثقافة

بوزارة التعليم العالى

تصدر هذه السلسلة بمعاونة :

المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية



يوربيديس وعصره

تأليف
جلبرت مورى

ترجمة وتقديم
عبد المعطي شعراوي

مراجعة
دكتور محمد صقر خفاجة

الناشر
دار الفكر العربي

هذه ترجمة كتاب : Euripedes and his age

تأليف : G. Murry

مطبعة المدني
١٦١ شارع العباسية - عمارة النجمة

الفصل الأول

كلمة تمهيدية

إن أغلب الكتب التي تصدر في هذه السلسلة تتناول موضوعات واسعة، وموضوعات يشهد الجميع بأهميتها بالنسبة لعدد كبير من الجماهير في هذا العصر. وعندما أخصص هذا الكتاب لدراسة أديب واحد فقط — بعيد كل البعد عن عصرنا وعن حضارتنا، يكاد لا يعرف عنه أكثر قراء هذه السلسلة شيئاً سوى اسمه فقط — ذلك لا لشيء إلا لأنني أعتقد أن « يوربيديس » رمز ذو دلالة كبيرة في تاريخ الإنسانية عامة، وذو أهمية بالغة بالنسبة لعصرنا خاصة، بغض النظر عن عظمته كشاعر ومفكر، وعن نجاحه المذهل ككاتب مسرحي ربما لا نجد له مثيلا .

إن « يوربيديس » الذي يروى عنه أنه ولد في المنفى، وقدّر عليه أن يموت في المنفى، كان — من أي ناحية تنظر إليه — رجلا ذا تاريخ متقلب غريب الأطوار. فهو كشاعر قضى مراحل عمره في جو من المفارقات : كان محبوباً بوجه عام — وإن لم يكن دائماً — لدى الشعراء، مكروها من النقاد ؛ وهو كمفكر ما زال حتى الآن يعامل من المحافظين والمتزمتين كما يعامل العدو الشخصي، بينما يدافع عنه ويمتدحه بصورة تفوق الوصف مختلف الأبطال الثوريين والمفكرين الأحرار. وأخطر الصعوبات التي أحسست بها في الكتابة عنه هي أن أضع في تقديري دون إخلال بالتوازن أي شيء يمثل الحيوية الكاملة لشخصيته المتعددة الجوانب. لقد دأب الكتّاب المحدثون على أن يعتبروه عند دراسة أعماله، مفكراً هداما، فإن فيرال Verrall — أعظم النقاد المحدثين الذين درسوا يوربيديس والذي لا أستطيع أن أعبر عن مدى استفادتي من أعماله التي تعتبر الأولى من نوعها — إن هذا الناقد

قد أعطى لإحدى مؤلفاته عنوان « يوربيديس المفكر الواقعى » Euripides the Rationalist وذهب إلى أبعد الحدود فى تفسيره لهذه الصفة . وسار على نهج هذا الناقد تلميذه الفذ الألمعى البروفسور جلبرت نوروود Gilbert Norwood وفى ألمانيا سجل الدكتور نستلى Dr. Nestle سيرة المفكر يوربيديس فى كتابه «غليى رصين» يقول فيه: « لقد كان كل ما هو روحانى منفراً له »، لكن هذا الرأى بعيد كل البعد عن الصواب، إذ إن أروع ما وصلنا من روحانيات اليونان مستخلص من أعمال يوربيديس . وكاتب آخر — هو ستيجر Steiger — يسوق لنا تشابها رائعاً بين كل من يوربيديس وابسن Ibsen ، ويعتقد أن الوسيلة الوحيدة لفهم يوربيديس تتركز فى دراسة واقعيته وتكريس نفسه كلية للحق . وإذا دارت بنا عجلة الزمن إلى الوراء قليلا نجد أن المعجبين بيوربيديس قد أحسوا نحوه بأحاسيس مختلفة كل الاختلاف . فعندما نادى ما كاولى Macaulay بأنه لا توجد مقطوعة قط فى الأدب يمكن أن تقف ندا لمأساة «عابدات باكخوس » فإنه دون شك لم يكن يفكر فى الأسلوب العقلى أو الواقعى بل أحس برومانتيكية الشعر وسحره وبهجته ؛ وهكذا فعل ميلتون Milton وشيلى Shelley وبراوننج Browning . وقد عبر عن نفس الرأى النقاد الانجليز القدامى مثل بارسون Parson والمسلى Elmsley . فعلى الرغم من أن بارسون يعترف بأن ما يستطيع النقاد قوله ضد يوربيديس يفوق بكثير ما يستطيعون قوله ضد أى شاعر آخر مثل سوفوكليس — مثلا — إلا أنه يجيب بطريقته الملتوية المعهودة فيقول «إننا نعجب بالأول بينما نقرأ للآخر admiramur, hunc legimus Illum » وبغض النظر عن أن المسلى يعتبر يوربيديس مفكراً أكثر من أى شىء آخر فإنه يشير بطريقة عابرة إلى أنه كان شاعراً خلق ليناقض نفسه بنفسه . ففى رأى كل من بارسون والمسلى ، قد يكون شعر يوربيديس جيداً أو غير جيد على السواء لكنه على أية حال شعر رقيق . ومرة أخرى نجد اثنين من كبار النقاد

يتناولان يوربيديس كشاعر من شعراء المأساة ويصدران أحكاماً خطيرة تختلف كل الاختلاف فى مضمونها عن أحكام النقاد الآخرين ؛ فأرسطو يعتبره « أكثر الشعراء تراجيدية » وذلك على الرغم من أن أرسطو قد عاش فى عصر لا يعتبر مسرحيات يوربيديس نموذجا عصريا ، وعلى الرغم من أن أرسطو نفسه قد وجه ليوربيديس الكثير من النقد عن علم أو عن غباء فى بعض الأحيان . أما جوته Goethe فقد أعرب عن دهشته لما يلاقيه يوربيديس من تحقير على يد « الأرستقراطيين من علماء فقه اللغة بعد أن انقادوا وراء المهرج أريستوفانيس » ويتساءل باصرار « هل أخرجت أمة من أمم العالم منذ عصره كاتباً مسرحيا يستحق أن يكون خادماً له ؟ » Tagebrichern 22 November 1831 . يجب أن نحاول بقدر المستطاع أن نضع فى تقديرنا كل هذه الاتجاهات المختلفة .

أما عن « يوربيديس » الكاتب المسرحى فقد كان ذا حظ عجيب ، فقد قضى سنوات عمره الطوال تقريباً مهزوماً فى المنافسات المسرحية الرسمية . لقد أعجب به أيما إعجاب بعض الفلاسفة مثل سقراط ، وتمتع بشهرة كبيرة فى جميع بلاد اليونان ، لكن القائمين على أمر الشعر كانوا ضده كما أن إعجاب مواطنيه الأثينيين به كان مشوبا بالضغينة والحقد .

يلوح أن يوربيديس بعد موته قد احتل المركز اللائق به . لقد استحوذت أعماله على المسرح بصورة لا نجدها عند أى شاعر آخر من شعراء المأساة . ويروى أن مسرحياته قد لاقت نجاحا شعبيا عندما ظلت تعرض فى بلدان بعيدة عن بلاد اليونان وبعد أن مضى على نظمها ستة قرون . لقد أثر على كل الصور الشعرية فى الأدب اليونانى سواء أكان نثراً أم شعراً ، ولقد اقتبس الأدباء الذين جاءوا بعده من أعماله أكثر مما اقتبسوا من أعمال أى شاعر من شعراء المأساة الآخرين . بل إننا إذا استبعدنا الكلمات النادرة التى وردت فى المعاجم لظهر واضحا أنهم

فقد اقتبسوا من أعماله أكثر مما اقتبسوا من أعمال كل شعراء المأساة الآخرين مجتمعين . لقد وصلنا من أعماله تسع عشرة مسرحية فى مقابل سبع مسرحيات لكل من أيسخولوس وسوفوكليس ؛ ويكفى ذلك للدلالة على عظمته . وأن الحظ الذى حرمه من الجوائز طيلة حياته قد عمل جاهداً فيما بعد على فتح آفاق جديدة للنجاح الذى لم يستطع الحظ أن يعترض طريقه فى هذه المرة . زاد عدد قراء يوريبيديس بدرجة كبيرة جداً لأنه كان سهلا — أو لأنه كان يظهر هكذا — بينما أهملت أعمال الشعراء الذين جاءوا قبله بسبب صعوبتها . لقد بدأت على يديه اللغة اليونانية الأتيكية فى الوصول إلى الصورة التى ظلت عليها لمدة ألفى عام كلغة أدبية مميزة لشرق أوربا ، وكأداة للحضارة ورمز لها . لقد كان موردا للأسلوب الأتيكى والأمثال القديمة ومنهلا لا ينضب للخطباء المغرمين بالاقتباس . وفى أثناء ذلك فقدت أشعاره الغنائية ألحانها ومعانيها لأن القارئ كان قد نسى منطق اللغة اليونانية فى أثناء القرن الخامس ولم يعد قادراً بعد على قراءة الأشعار الغنائية قراءة صحيحة . كان عنصر الإثارة الواضح فى مسرحياته لا يزال محتفظاً بما كان له من تأثير ولكن لم يكن هناك من يدرك وجه الحذق فى صنعته : الولع بدراسة الشخصية ، المهارة فى الربط أو الفصل بين المناظر ، والسلطة التى تمتعت بها الجوقة التى تعتبر أبدع وسائل الفن المسرحى عند اليونانيين . لقد كانت مسرحياته من نوع أقلع الشعراء عن نظمه فى ذلك الحين ، لذا أدرجت ضمن الممارسات الخطابية أو المشاهد الاستعراضية . حدث أيضاً ما يشبه ذلك بالنسبة للأفكار التى عالجها فى أعماله ، سمه إن شئت فلسفة أو دينا ، فمغزاها قد أصبح غامضاً ، لكن تأثيرها كان قويا على كبار الفلاسفة فى القرن الرابع ، فمن المحتمل أنهم قد فهموا جانباً واحداً على الأقل من شخصية يوريبيديس : أما العبارات التى اقتبسها عنه الكتّاب بصورة شائعة والتى نقلها كاتب عن كاتب فى عصور التدهور فأغلبها لا يعبر عن أروع أفكار يوريبيديس ، إذ إنها فقدت جزءاً من قيمتها بانفصالها عن بقية النص فجاءت أفكاراً مألوفة

فى بعض الأحيان أو يعارض بعضها بعضا فى أحيان أخرى ، كما هو طبيعى بالنسبة للشذرات المسرحية ، وذلك على الرغم من أن معظمها تعبيرات بسيطة واضحة .

لقد كان اليونانيون فى العصور المتأخرة يعشقون التعبير الواضح، وكان الوضوح Sapheneia أهم مميزات الأسلوب فى العصر الذى عاش فيه يوريبيديس وظل على الدوام الأمل المنشود فى الريطوريقا اليونانية . وفى الواقع أن ما كان يقصده الرجل اليونانى بكلمة rhetorike هو العكس تماما لما يقصده الرجل الانجليزى اليوم بكلمة rhetoric فقد كان من أهم مقومات الريطوريقا عند اليونان : التفكير بوضوح ، ترتيب الموضوع تحت عناوين شكلية ، وأن تكون كل فقرة مترابطة الأجزاء وكل جملة معبرة بدقة وبساطة . لقد بدأ هذا الاتجاه منذ العصور الكلاسيكية ولم يعمل على تقدمه أى كاتب كلاسيكى أكثر مما فعله يوريبيديس . هنا كان القدر عابثاً للمرة الثانية ، فالأجيال التى لم تكن قادرة على فهمه قد أحبته لوضوحه ، لكن جيلنا — الذى كان عليه أخيراً أن يفهمه — قد صدم بهذه الحقيقة . إننا لا نعجب كثيراً بشاعر إذا كان هذا الشاعر واضحاً ، ونكرهه إذا كان متزمتا ؛ إننا قراء أذكياء ، سريعو البديهة ، لدينا الاستعداد لأن نشعر بالتملق والإغراء عندما يعترض طريقنا بعض الغموض ؛ فالتلميح الفلسفى — وليس الأسلوب العقلى البحت يعلى من شأن شاعر . على أى حال نحن نشعر بملل مريع نحو «أولا . . . وثانياً . . . وثالثا . . . » ونحو تقسم الأمور إلى « من ناحية . . . ومن ناحية أخرى » . إن يوريبيديس يصر على أن يقدم لنا كل هذا ، بل وأكثر من ذلك بكثير .

هذا هو الحائل الضخم الذى يحول بيننا وبينه . فيما عدا ذلك ما علينا إلا أن نلقى نظرة عابرة فى سجل التاريخ فسنجد فى يوريبيدس رجلا ليس عصريا بمعنى الكلمة — فسحره فى قدمه وصرامته — بل رجلا يدور [illegible] تفكيره نفس

المشاكل ونفس الشكوك والمثل العليا التي تدور في تفكيرنا ، سنجد فيه رجلا أحس بنفس الرغبات ونفس النزوات التي أحس بها عدد كبير من رجال العصر الحاضر وخاصة الشبان منهم . ولا أقول الشبان لأنهم أكثر ذكاء من الشيوخ لأنهم أقل حكمة منهم ، بل لأن الشاعر — أو الفيلسوف أو المناضل من أجل نشر مبدأ أو عقيدة — الذي يعيش مندمجاً مع من حوله من البشر يكون مستعداً لأن تكتم أنفاسه أو أن يساق إلى الموت وهو في مقتبل حياته ؛ وطالما ظل هذا الشاعر أو الفيلسوف على قيد الحياة فلدينا — أو لدى معظمنا — القدرة على فهم يوريبيدس .

إذن ما هو المنهج الذي نتبعه لنتقرب من يوريبيديس ؛ ليس من المجدى أن ننفذ إليه مباشرة عن طريق المناهج القياسية الحديثة ، بل يجب علينا أن نراه في نفس البيئة التي عاش فيها . فكل رجل ذى حيوية حقيقية يمكن رؤيته كنتيجة لقوتين : فهو في بادئ الأمر طفل لجيل معين ولمجتمع معين ولعرف معين ، فهو طفل لما قد نسميه في كلمة واحدة التقاليد ، ثم هو بعد ذلك متمرد — بدرجة أو بأخرى — على تلك التقاليد ، والتقاليد السامية تخلق متمرداً ساميا . وأن يوريبيديس وليد تقاليد رفيعة صارمة وهو — جنباً إلى جنب مع أفلاطون — أعنف المتمردين على هذه التقاليد .

ليس هناك أى تناقض في هذا الكلام . لا يوجد أبدا تقليد كامل لا يحتاج إلى تنقيح ، وما ظهر كاملا فهو إنما يمر مروراً عابراً بفترة من السلم أو الانتصار أو توازن القوى . قد تهدأ الإنسانية لفترة ما ولكنها تعلم جيداً أن عليها أن تتقدم ، فالهدوء الأبدى قد يكون الموت بعينه . ويظهر المتزمتون المتطرفون في أسمى صورة عندما يجدون أنفسهم مضطرين للدفاع عن مبدئهم ضد القوى التي ترغب في القضاء على هذا المبدأ ، وهكذا أيضاً يظهر التقليد في أجل صورة عندما يتعرض

لاعتداء أو هجوم لا عندما يعتنقه أو يسانده الجميع . ومعنى ذلك أن التقليد يحاولة في أثناء صراعه أن ينفذ إلى أعماق ذاته، وأن يستعرض كل ما يحتويه من معان ؛ أو بمعنى آخر أن النصر الأكبر الذى يحرزه التقليد هو أن يخلق ثواراً شرفاء فاضلين .
والتقاليد اليونانية التي كانت سائدة في القرن الخامس قبل الميلاد — أزهى عصور أثينا — لم تحقق فقط أنواعاً غير عادية من التقدم في أغلب مراحل الحياة الإنسانية، بل وهبت الخبرة لطائفة غير عادية من النقاد والثوار . فمعظم الذين يقرءون أقوال أفلاطون الرائعة التي يتهكم فيها على مدينة أثينا ذات الحكم الديمقراطى يشعرون من خلالها بتلك الحقيقة الجامعة :

« لا يوجد مكان ما قد شجع فيلسوفا مثل أفلاطون مثلما شجعته أثينا وعلمته كيف يدرك تلك الأخطاء ويتخيل تلك المثل » .

إننا اليوم نعيش في عصر هو في الواقع رد فعل لعصر عظيم آخر ، عصر أنتج أعمالا فنية خالدة وأخرى أدبية رفيعة متعددة ، كما أن مآثره في ميدان العلم والاختراع منقطعة النظير ، بل إن أعظم إنتاجه قد يظهر في رفع مقاييس الواجب العام وصبغ القانون والمجتمع بصبغة إنسانية وبعث مثل عليا في السياسة الداخلية والخارجية . إن العصر الفيكتورى كان يشبه — وإن كان هناك اختلافات بينه — عصر بركليس في حاجته إلى اختيار الشخصية ، في اندفاعه وتفاؤله وروحه الرياضية الجريئة ، في نفاقه الفطرى ، وفى فشله في الوصول إلى حل قاطع عند التفكير في مشاكله . وفى معظم النقد السائد — بقدر كونه بعيداً عن الحذلقة أو الغباء — لمظاهر العصر الفيكتورى قد يحس الإنسان وكأن روح العصر الفيكتورى نفسها تتحدث فالناقد يقيس هذه المظاهر الفيكتورية بمقياس فيكتورى ، فهو لا يعيب عليها لأنها اتجهت اتجاها معينا ، بل لأنها لم تتقدم تقدما كافيا ولأنها لم تنجز الأغراض التي بدأتها ، ولأن المبادىء التي نادت بها والمقاييس التي ادعت أنها تتبعها جاءت بعيدة كل البعد عن الكمال الذى

كانوا يتوقعونه . إن يوريبيديس — مثلا — عاش فى عصر امتاز بالنقد وسبقه عصر امتاز بالحركة والعمل ، وهو مثلنا أيضا قد قبل — بالنسبة للجانب الأكبر — المقاييس العامة التى ارتكزت عليها الحركة والعمل ، لقد رضى عن المثل التى تصورها الأثينيون فيما يتعلق بحرية الفكر وحرية الكلام ، بالديمقراطية ، « بالفضيلة » ، وبالوطنية ، ولكنه اتهم الأثينيين المعاصرين له بعدم التمسك بتلك المثل .

لقد تحدثنا عن التقليد على أنه شىء متجانس ، لكنه فى الواقع بالنسبة للشاعر أو الفنان — يحتوى على جانبين مختلفين كل الاختلاف . فهناك مجموعة من العرف السائد يقوم عليها فنه ، ومجموعة أخرى من المعتقدات السائدة يقوم عليها تفكيره . المجموعة الأولى من شأنها إظهار الجمال ، والثانية من شأنها إدراك الحقيقة .

وهناك اختلاف نوعى بين هاتين المجموعتين من التقاليد يحس به كل فنان سواء كان ناقدا للتقاليد أو ساخطا عليها . فموقف التقليد سلبى للغاية بالنسبة للأغراض العلمية ، فإن كانت الأرض تدور حول الشمس — وهى حقيقة واقعة — فإن هذه الحقيقة لا تنقص شيئا على الإطلاق إذا كانت معظم الأجيال قد اعتقدت عكس ذلك ، فالباحث عن الحقيقة — بقدر اختصاص هذه الحقيقة — ينبذ أى تقليد دون أدنى تردد . والموقف يختلف بالنسبة للفن ، فالفن من واجبه أن ينقل رسالة ما من شخص إلى آخر ، وكما أنك لا تستطيع أن تتحدث مع رجل آخر إلا بلغة يعرفها كل منكما فإنك أيضا لا تستطيع إلا أن تلجأ إلى اتجاهه الفنى عن طريق تقليد سائد معين . فإن الترقب الطبيعى للشخص — سواء حاولنا أن نرضيه أو نبعث فيه الدهشة ، سواء أردنا أن نفوقه أو نتفوق عليه — هذا الترقب يعتبر دائما عنصرا جوهريا فى بعث التأثير الفنى . ونتيجة لذلك فإننا لا نستطيع أن نتجاهل التقاليد .

هذه الظاهرة المميزة غالبا ما تظهر بصورة واضحة فى صنعة الفنانين المختلفين . فقد يوجد شاعر سباق لعرض مناهج جديدة فى التفكير وخارج فى نفس الوقت على

الأصول الفنية مثل والت ويتمان Walt Whitman عدو التقاليد بنوعيها ؛ وشاعر آخر قد يكون متراخيا ومتهاونا فى فنه لكنه تقليدى فى تفكيره — ولا داعى لإعطاء أمثلة ؛ وإن كان هناك بعض شعراء نستطيع أن نميزهم بوضوح مثل شيلى Shelley وسوانبيرن Swinburne إذ تذخر أعمالهم بالأفكار الثورية بينما يمتاز فنهم بالروعة والإتقان : فالأفكار جريئة غير مألوفة والقالب الفنى تقليدى متطور حتى وصل إلى صورة أكبر روعه من الأصل .

إن يوريبيديس — فى رأيى الشخصى — يتبع الطائفة الأخيرة من الشعراء إذا استثنينا بعض ما يسمى « بالبراءات » فيما يتعلق بالوزن فى أشعاره . فهو فى أفكاره ناقد منطلق كالسهم وفى فنه فنان تقليدى لدرجة كبيرة ، يلوح أنه قد أحب ذلك الجمود الشديد الذى امتاز به القالب الفنى الذى صاغ فيه أعماله . لقد طور قدراته الذاتية بوسائل لم تكن تخطر على بال أحد ، لكنه لم يحطم ذلك القالب الفنى أبداً ولم يترنح فى عمل بلا قالب أو فى واقعية مجردة . إن آخر مآسيه وأعظمها فى عدة وجوه هى مأساة « عابدات باكخوس » التى وضعها فى قالب فاق فى صورته التقليدية — طبقاً لما لدينا من أدلة — كل أعماله الأخرى .

هذه إذن هى الأضواء التى أقترح أن تلقى على شخصية يوريبيديس لكى نراه على ضوئها . ثم إن علينا — ونحن نحاول أن ندرس تاريخ حياته — أن نتخيله واقفاً أمام منظرين خلفيين كل منهما يختلف بحسب نظرتنا إلى يوريبيديس كمفكر أو كمجرد فنان . علينا أولا أن نعرف شيئاً عن العرف السائد فى التفكير الذى عمل على خلق يوريبيديس ، ألا وهو البيئة التى وجدت فى أثينا فى القرن الخامس قبل الميلاد ، وأن نلاحظ كيف عبر عنه وكيف تمرد عليه . ثم علينا أن نعرف بعد ذلك ما هى المأساة اليونانية وما هى الشعائر الدينية والتقاليد التى حددت معالمها ، وما هى القوة الخفية التى حافظت على حيويتها . وعلينا أن ندرس أيضاً المنهج الذى استخدمه يوريبيديس فى تطبيق طريقته التى اختارها للتعبير فظهر ملتزماً للأصول الفنية للمأساة ومحرراً — فى نفس الوقت — لروحها .

الفصل الثانى

مصادر عن حياة يوريبيديس ، الذكريات التى ظلت باقية
حتى القرن الرابع ، الظروف التى أحاطت به فى شبابه ،
أثينا بعد الحرب الفارسية ، السفسطائيون الكبار .

ليس فى الإمكان — إلى حد ما — أن نسجل تاريخ حياة يوريبيديس ، وذلك لسبب بسيط هو أنه عاش فترة طويلة جداً . فنى أيامه فقط بدأ الكتّاب فى تدوين التاريخ ، فلقد كان هيرودوت « أبو التاريخ » معاصراً له . لقد بدأ الكتاب فى الحقيقة بتسجيل الأحداث الهامة ولم يخطر ببالهم قط أن حياة أى فرد كانت جديرة بالمتاعب التى تتطلبها وتسجلها . وكتابة تاريخ حياة الأفراد لم تظهر فى عصر يوريبيديس ولا فى العصر التالى لعصره ، بل ظهرت تقريباً فى العصر الثالث حين كرس تلاميذ كل من أرسطو وأبيقور حياتهم لبحث وتسجيل سير أساتذتهم . لكن كتابة تاريخ حياة الأفراد بالمعنى المعروف لدينا الآن وهو تتبع حياة الشخص عاماً بعد عام مصحوباً بتواريخ ثابتة ووثائق مادية — لم تقم له قائمة قط فى العصور القديمة . قد نجد مؤلفات تتناول مآثر الآلهة أو أعمال الأبطال ، وقد نجد أيضاً مقالة للمؤرخ الرومانى تاكيتوس Tacitus « سيرة أجريكولا Vita Agricolae » إن كلا من هذه المؤلفات يختلف عن المؤلف الآخر فى ناحية من النواحى ولكنها جميعاً تختلف اختلافاً بيناً عن أية سيرة من السير الحديثة ، هذا الاختلاف هو عدم اكتمال السيرة من جميع النواحى فجميع « السير » القديمة بوجه عام تتناول مجموعة من الأعمال العظيمة فقط أو مجموعة من الأقوال أو المناقشات المأثورة ، إنها تتناول السنوات الأخيرة من حياة الشخص أو فى أغلب الأحيان السنة التى توفى فيها فقط .

إن تواريخ وفاة عظماء الرجال فى العصور القديمة معروفة جيداً ، إذ إن وفاة شخص عظيم كان يعتبر حادثة لا تنسى . لـكن الطفل لم يكن يولد عظيما وكذلك لم يكن أغلب الشبان عظماء إلا إذا استثنينا بعض المجتمعات الأرستقراطية مثل كوس Cos التى سجلت بدقة تاريخ ميلاد الطبيب العظيم هيبوكراتيس Hippocrates. وعلى ذلك لم يصلنا سوى تواريخ ميلاد فئة قليلة من الأفراد ، إذ طغى النسيان على السنوات الأولى من حياة أغلب عظماء الرجال فى العصر القديم كما فقد أيضاً إنتاجهم المبـكر . وهذه هى الحال مع يوريبيديس .

كان التاريخ فى الفترة الأخيرة من العصور القديمة يعتبر فرعاً من فروع « الفنون الجميلة » فـكان لا يتوخى الدقة التامة فى تدوين الحقائق ، بل كان يكتفى بتسجيل التاريخ الذى « ازدهر » فيه الشخص . وفترة « الازدهار » هذه كانت تحدد بطريقة تقليدية ، إما بوقت صدور أعظم أعمال الشخص وإما بالسنة التى بلغ فيها الأربعين من عمره . وخير مثال لتلك الطريقة التى كان يتبعها القدماء هو تحديد العام الذى ولد فيه يوريبيديس . كان نظام التاريخ لدى اليونانيين مشوشاً : فقبل كل شىء لم يكن هناك حقبة محددة يبدءون منها التاريخ ، وحتى إذا وجدت لديهم هذه الحقبة المحددة فإن النظام العددى الذى كان موجوداً قبل اكتشاف الأرقام العربية كان لا يقل صعوبة عن التعبير بالحروف الهجائية عن الأعداد فى هذه الأيام مما جعل من الصعب التعبير عن أبسط الأعداد . وعلى ذلك فقد كانت الخطة التعليمية العادية هى تجميع الحوادث فى نظام معين ليس من طابعه الدقة التامة ، بل كان هذا النظام يتـكون بطريقة تقريبية ليـكون له أهمية رمزية وليستقر فى الذاكرة بسهولة .

وعلى سبيل المثال ، لقد ارتبط شعراء المأساة الثلاثة الـكبار بذكرى معركة سلاميس التى تصور النصر العظيم فى عام ٤٨٠ ق . م . فى أثناء الحروب الفارسية فأيسخولوس حارب بين صفوف المشاة فى هذه المعركة وسوفوكليس رقص على رأس

مجموعة من الصبية فى احتفالات النصر. وأما يوريبيديس فقد ولد فى جزيرة سلاميس بعينها فى نفس اليوم الذى وقعت فيه المعركة . إننا لا نعرف بالتأكيد مصدر تلك الرواية الطريفة ، ولكن وصلنا تاريخ آخر لمولد يوريبيديس مدون فى سجل قديم جداً يعرف باسم « نقش فاروس » Marmor Parium والذى اكتشف فى القرن السابع عشر فى جزيرة فاروس والذى يرجع تاريخ تدوينه إلى عام ٢٦٤ ق . م. يحدد هذا النقش مولد يوريبيديس بعام ٢٨٤ ق . م . ولما كنا لا نستطيع أن نصل إلى برهان يثبت لنا عدم صحة هذا التاريخ ، ولما كان ذلك النقش هو أقدم النقوش التى وصلتنا ، فقد نكون على حق عندما نقبل هذا التاريخ دون تعليق .

يوجد فى بعض المخطوطات التى تحتوى على مسرحيات يوريبيديس تعليقات تقليدية قديمة مخطوطة فى الهوامش وحول النص نفسه ، هذه التعليقات تعرف باسم « سكوليا » Scholia . بعض هذه التعليقات كتبها أدباء عصر الاسكندرية الذين عاشوا فى القرن الثانى قبل الميلاد وبعضها الآخر يرجع تاريخه إلى العصور الرومانية فى أثناء القرون الأولى بعد ميلاد المسيح، والبعض الآخر قد دوّن فى أثناء القرن الحادى عشر الميلادى أو حتى بعد ذلك أيضاً . من بين هذه التعليقات وصلتنا وثيقة قديمة كل القدم تعرف باسم « حياة يوريبيديس ونسبه » .

وصاحب هذه الوثيقة مجهول ونقوشها مشوهة . أضيفت إليها أو حذفت منها عبارات عديدة بواسطة الأفراد المختلفين الذين امتلكوها أو قاموا بنسخها فى فترات متباينة . لكننا نرى أن معلوماتها مستمدة من مصادر قديمة وخصوصاً من تلك الوثيقة التى تناولت حياة يوريبيديس والتى كتبها شخص ما يعرف باسم ساتوروس Satyrus — وهو كاتب من أتباع مدرسة المشائين أو المدرسة الأرسطاليسية — قبيل نهاية القرن الثالث قبل الميلاد . ولقد اعتمد على نفس المصدر كل من الكاتبين الرومانيين فارو Varro وجيليوس Gellius كما تأثر به

أيضاً سويداس Suidas عندما نعرض لتاريخ حياة الأفراد فى القاموس اليونانى القديم الذى يعرف بنفس الاسم ، والذى يرجع تاريخه إلى القرن العاشر الميلادى ، وإن كان سويداس قد اعتمد أيضاً على مصدر أفضل وأقدم من المصدر السابق وهو « التاريخ الأتيكى » الذى كتبه فيلوخوروس Philochorus .

إن فيلوخوروس مؤرخ حوليات فى أوائل القرن الثالث قبل الميلاد . كان يتصف بالحرص والنظام ، ويعتمد على وثائق رسمية ويتحرى الحقيقة فى كتاباته . كان عمله الرئيسى تسجيل كل ما يتعلق بأثينا بصفة عامة : من تاريخ وأساطير واحتفالات وعادات ، لكنه كتب مقالات خاصة متعددة من بينها واحدة « عن يوربيديس ». أما ساتوروس فقد كتب سلسلة من المقالات تناول فيها سير مشاهير الرجال. ولقد نالت هذه السلسلة شعبية كبيرة حينذاك . ومنذ عام ١٩١١ م تيح لنا أن نقدر الأسباب التى من أجلها نالت هذه السلسلة تلك الشعبية الكبيرة . إذ أن شذرات من هذا العمل تتعلق بحياة يوربيديس قد اكتشفت فى مصر بوساطة كل من الدكاترة جرنفل Grenfell وهانت Hunt ونشرت فى المجلد التاسع من مجموعة برديات البهنسا Oxyrhynchus Papyri الذى يشرف على اخراجه هذان العالمان . وتظهر هذه السيرة على شكل حوار ، ومن الواضح أنه حوار بين رجل وامرأة. إنها مجموعة ضخمة من المقتطفات والنوادر ولمحات سريعة فى النقد الأدبى ، كل ذلك يمتزج امتزاجا كاملا ويظهر فى صورة ثقافة وفكاهة وبطولة لا يكترث صاحبها بالحقيقة التاريخية . ومن الواضح أن ساتوروس لم يكن معجبا بالحقائق كما هى بينما كان معجبا بالنوادر . فلقد كان مهتما كل الاهتمام بالأسلوب الأدبى لكنه لم يهتم بالتاريخ ولم يعرفه . ولكى نوضح ذلك يجب أن نخضع فى تقديرنا الاعتبارات التالية :

كان يوربيديس دائما عرضة لهجوم شعراء الملهاة أكثر من أى شخص آخر فى

العالم القديم . ونحن نلاحظ أن أغلب الأقاصيص التى يرويها ساتوروس عن يوربيديس لم تكن سوى نوادر أطلقها خوله شعراء الملهاة فتشكلت على هيئة حقائق تاريخية . فنى ملهاة أريستوفانيس المسماة باسم « النساء فى عيد السشموفوريا » — مثلا — تجتمع النسوة فى أثناء ذلك الاحتفال الخاص بالنساء فقط ويتفقن على قتل يوربيديس لأنه جعل الحياة معقدة بالنسبة لهن بعد أن أدخل دراسة شخصية المرأة فى المسرحية اليونانية ، ويكتشف يوربيديس مؤامرة النسوة فيحرض أحد أقارب زوجته على الذهاب إلى ذلك الاجتماع للدفاع عنه . ولما كان حضور الاجتماع محرماً على الرجال فإن ذلك الرجل العجوز يذهب متخفيا فى زى امرأة ويدافع عن يوربيديس بطريقة بعيدة كل البعد عن اللباقة كادت أن تودى به إلى الهلاك . وبعد مشاهد مليئة بالسخرية الرائعة يعقد يوربيديس معاهدة بينه وبين نساء أثينا . ومن العجيب أننا نجد أن كلا من « حياة يوربيديس ونسبه » وجيليوس — بل وحتى ساتوروس نفسه — يروى هذه القصة على أنها حقيقة تاريخية . ونحن نعلم أنها من اختراع شاعر هزلى وحتى إذا كنا لا نعرف ذلك فمن المؤكد أننا سوف نراها كذلك . وهناك نوع آخر من الأقاصيص الأسطورية يكون جزءا كبيرا جدا من التاريخ الذى كتبه ساتوروس . فى مسرحية أريستوفانيس المسماة « بالضفادع » (سطر ١٠٤٨) يوجد مشهد يصور يوربيديس وهو يدافع عن مسرحياته ضد هجوم أيسخولوس . ويحدث فى هذا المشهد أن يتهم يوربيديس بأن له خبرة شخصية بجميع الموبقات المختلفة التى يرتكبها أبطال مسرحياته .

وتنتشر هذه الفكرة ونجد أن الأقاصيص ترسم شخصيته على أنه كان فى حياته زوجا مخدوعا مثل ثيسيوس Theseus أو بروتيوس Proteus ويستشهد مؤلفها ببعض الأبيات التى وردت فى مآسى يوربيديس ، أو على أنه كان زوجا لاثنتين فى آن واحد مثل نيوبتوليموس Neoptolemus وأن واحدة منهما كانت تدعى Choirile « الشبيهة بالخنزير » وأن كلا منهما كانت أسوأ من الأخرى ، أو أن

جسده قد تمزق إربا بوساطة كلاب الصيد مثل أكتايون Actaeon أو بوساطة نساء شرسات مثل بنثوس Pentheus .

ويوجد شيء من نفس القبيل فى أصل النادرة المشهورة عن والدة يوريبيديس تلك النادرة التى ذكرها أريستوفانيس ثم رددتها جميع « سير » يوريبيديس على أنها حقيقة واقعة ؛ وإن كنا نعلم من فيلوخوروس أنها بعيدة كل البعد عن الحقيقة . هذه النادرة تربط بين والدة يوريبيديس ونبات برى شبيه بالحشائش وينمو من تلقاء نفسه ولا يتناوله الإنسان إلا فى زمن المجاعة — أو بينها وبين الخضروات البرية بوجه عام وإذا توخينا البساطة فإن هذه النادرة تعنى أن والدته كانت « بائعة خضروات » . وأنها مجرد نادرة أيضاً حين يتكلم البعض عن نبات البنجر (انظر : أهل أخارناى سطر ٨٩٤ ، الضفادع سطر ٩٤٢) . يطلب أحد الرجال من يوريبيديس أن يحضر له :

نباتات البنجر الطازجة من حجر أمك (أهل أخارناى سطر ٤٨٧) أو قد نسمع أنه :

يعامل النساء بطريقة وحشية مثل :

النباتات البرية التى كانت تحيط بمهده

(النساء فى عيد الشموفوريا سطر ٤٥٥)

وعندما يبدأ أحد الأشخاص فى الاستشهاد بشعر يوريبيديس يصيح صديقه قائلا :

لا . . . لا . . . بحق السماء . . . لا تذكرنى بنبات البنجر .

(الفرسان سطر ١٩)

وهناك بيت فى مسرحية « ميلانيبى العاقلة » ليوريبيديس يقول : « إن هذا ليس قولى بل هو قول والدتى » . لقد اقتبس هذا البيت بكثرة تفوق أى بيت آخر .

نحن نعلم أن ميلانيبى Melanippe — بل وأمها أيضاً — كانت متخصصة فى الأعشاب الفعالة والحشائش الطبية . لقد استبدل القدماء والدة هذه البطلة بوالدة يوريبيديس، والنباتات الفعالة بإحدى الخضروات الكريهة، وبهذه الطريقة أخذت الأقصوصة شكلها الأخير .

ولنطرح الآن جانباً ذلك الضباب الذى نتج عن سوء الفهم وعن تلك الأقاصيص التى كانت تروى دون اكتراث ، ولنحاول أن نصل إلى الطريقة التى اتبعها مصدرنا الموثوق به — فيلوخوروس — فى جميع المعلومات عن يوريبيديس . لم يكن لديه معلومات مدونة تقريبا ، لم يكن لديه مجموعات من الرسائل أو الأوراق الخاصة كتلك الأوراق التى تستخدم فى كتابة إحدى السير فى عالمنا الحديث. ومع ذلك فقد استطاع أن يطلع على السجلات العمومية التى كانت تسجل المنافسات المسرحية التى كان قد جمعها ودونها أرسطو وتلاميذه ؛ واستطاع عن طريقها تحديد تواريخ عرض مسرحيات يوريبيديس وخصوصا تاريخ عرض أول مسرحية له وتاريخ أول انتصار وما أشبه ذلك ومن المحتمل أيضا أنه وجد بعض النقوش العمومية التى ورد فيها اسم الشاعر لأن القوائم الخاصة بعصره كانت فى أغلب الأحيان تنقش على الأحجار وتوضع فى الأماكن العامة . وكان هناك أيضا صورة نصفية للشاعر وهو فى سن متأخرة ؛ إنها صورة طبق الأصل تقريباً وإن ظهر الخيال بها طفيفاً ؟ إنها تصور وجهاً مسناً عليه مسحة من الجمال وشعراً غير كثيف وشفتين تتدليان قليلا. من هذه المصادر استمد فيلوخوروس الحقائق عارية فكان عليه حينئذ أن يعتمد أيضاً على الذكريات العابرة التى ظلت تروى فى أيامه . فإذا كان

فيلوخوروس يكتب فى الفترة بين عامى ٣٠٠ — ٢٩٠ ق . م . تقريباً فما كان هناك شخص على قيد الحياة يذكر رجلا توفى فى عام ٤٠٦ ق . م . ربما كان يوجد رجال يبلغون السبعين من العمر تحدث آباؤهم إلى يوريبيديس وعرفه أجدادهم جيداً . وهكذا يظهر فيلوخوروس وكأنه قد ضرب — لحسن الحظ — على الوتر الحساس فى تلك الذاكرة الواعية الذكية التى ساعدتنا على فهم ذلك الرجل العظيم . لكنه فى الحقيقة لم يفعل ذلك . فأغلب هذه الذكريات تتعلق بالشاعر يوريبيديس وهو فى سن متأخرة ، كما أنها ذكريات غير جوهرية . نحن نسمع أنه كان ذا لحية طويلة وأن وجهه كان مليئاً بالشامات (الهجوات) ، وأنه كان يقضى معظم أوقاته منفرداً وكان يكره الزيارات والاجتماعات ، وأنه كان يقتنى أعداداً هائلة من الكتب وكان لا يتحمل النساء ، وأنه كان يعيش فى جزيرة سلاميس فى كهف ذى فتحتين يطلان على مناظر خلابة — وهذا لا يعتبر تطرفاً كبيراً إذ إن كهفاً جميلا يحتمل أن يكون أكثر راحة من أغلب المنازل اليونانية فى ذلك الوقت — وفى ذلك الكهف كان يستطيع الإنسان أن يراه وهو « يقضى أياماً طويلة معتزلا يفكر ويكتب ، لأنه كان يحتقر كل ما هو ليس عظيماً وسامياً » . إن كل هذه الذكريات لا تزيد عن ذكريات طفل — بل طفل مشوش التفكير — يراقب ذلك الرجل العظيم من بعيد .

أما ما وصلنا واضحاً من الحقائق فهو قليل . لقد عاش يوريبيديس سنواته الأخيرة فى صحبة عدد قليل من الأصدقاء ؛ كان منيسيولوخوس Mnesilochus صديقاً حميماً له ؛ ومنيسيولوخوس هذا كان والد زوجته أو أحد أقاربها ؛ وكفيسيفون Ke hisophon — خادمه أو سكرتيره — كان صديقاً له أيضاً . لكننا لا نسمع أن سقراط كان من بين أصدقائه علماً بأن لكل منهما فضلا كبيراً على الآخر . فسقراط لم يكن يذهب قط إلى المسرح إلا عندما كانت تعرض مسرحية ليوريبيديس وكان سقراط مستعداً لأن يبذل أقصى جهد لمشاهدة مسرحيات

يوريبيديس ولو أدى ذلك إلى أن يقطع الطريق من أثينا إلى ميناء بيرايوس سيراً على الأقدام . لكنه من الواضح أن كلا منهما كان ذا حيوية وقدرة على الابتكار ، كما كان يستطيع كل منهما السيطرة على مجلسه وإن لم يتفوق أحدهما على الآخر فى مدى قدرته على تحمل أصدقائه له . ونحن لا نجد يوريبيديس يتحدث أبداً إلى سقراط فى محاورات أفلاطون .

وفى ذلك الوقت نفى بعض أصدقاء يوريبيديس القدامى من أثينا . أما السفسطائى الكبير بروتاجوراس فقد قرأ كتابه المشهور « عن الآلهة » فى منزل يوريبيديس ، ولكنه توفى فى ذلك الوقت غريقاً فى البحر ، كما قد توفى منذ فترة طويلة أستاذ يوريبيديس أنا كساجوراس . ولقد وجد بعض الفنانين الشبان فى شخصية يوريبيديس صديقاً لهم . وكان من بينهم تيموثيوس Timotheus ، ذلك الشاب اليونانى المؤلف الموسيقى الذى اتهم بإفساد الموسيقى اليونانية فى ذلك العصر بما أتى به من أسلوب خلاب وابتكارات جريئة ، شأنه فى ذلك شأن أغلب الموسيقيين المبتكرين . لقد منى أول عرض له فى أثينا بفشل ذريع . وكان هذا الأيونى الماطفى — فيما نعلم — على وشك الانتحار عندما ذهب إليه الشاعر المخضرم يوريبيديس وشجعه . لقد كان عليه أن يصمد أول الأمر أمام عبارات الاستياء التى سرعان ما انقلبت إلى عبارات استحسان وإعجاب .

هناك حقيقة واضحة ثابتة ؛ إنها تلك الضغينة الأبدية التى كان يكنها شعراء الملهاة نحو يوريبيديس . فمن بين الإحدى عشرة ملهاة التى وصلتنا من ملاهى أريستوفانيس نجد أن ثلاث ملاه بأكملها تتحدث عن يوريبيديس ، وليس هناك واحدة من الملاهى الباقية تتجنب الاحتكاك به أو التعرض له . إننا لا نجد مثيلا لهذه الظاهرة فى كل تاريخ الأدب . ألم يوجد شاعر تراجيدى قط — أو أى شاعر — استطاع أن يركز على نفسه عاماً بعد عام حتى بلغ الثمانين من عمره الانتباه

الساخر لجميع المواهب الشعبية ؟ و كيف لم يشعر الجمهور الآثينى بالملل نحو ذلك التقريع المتواصل للشاعر يوريبيديس ونحو إثارة قضايا النقد الأدبى باستمرار خلال المسرحيات الهزلية ؟ ولقد كانت انتقاداته أحياناً تحمل طابع الخشونة والحقد وأحياناً أخرى كانت تعبر عن الدقة والبحث ولكنها غالباً ما كانت تحمل بين طياتها إعجاباً دفيناً . وإذا دققنا النظر فى طريقة استشهاد أريستوفانيس — عدو يوريبيديس اللدود — نجد أنه كان يحفظ عن ظهر قلب عدداً كبيراً من مسرحيات يوريبيديس الاثنتين والتسعين وأنه كان تقريباً معجباً بموضوع انتقاده . ومهما يكن الأمر ، فإن عداوة شعراء الملهاة لابد وأن تكون خلفها عداوة عامة . إن معلوماتنا فى هذا الموضوع تقرر ذلك صراحة ، والإصرار على الهجوم يقدم لنا البرهان . إنك لا تستطيع أن تستمر فى التهكم على المسرح بشخص لا يرغب جمهورك فى السخرية منه . وليس من الصعب الوصول إلى أن يوريبيديس لم يتمتع بشهرة شعبية كما سنرى ذلك فيما بعد . ان ساتوروس يعزو ذلك إلى انطوائية يوريبيديس وصلابة شخصيته . لقد تجنب المجتمعات « ولم يبذل جهداً من أجل إرضاء جمهوره » حتى إنه على الأقل لم يستطع بلطف شخصيته أن يقلل من حدة المعارضة التى أحسها الجمهور نحو نظرته إلى الحياة . إن ذلك لم يكن نتيجة لانعزاله عن طبقة محبى الحرب وجمهور القادة فهو هنا فقط يتفق مع أريستوفانيس ، بل لأنه نفذ إلى مرحلة عميقة من التفكير فهدم معظم أعمال هؤلاء الذين عاصروه ومثلهم . لقد وصل سقراط إلى نفس المرحلة فما كان منهم إلا أن قتلوا سقراط .

إننا نجد صعوبة فى فهم ذلك الادعاء الذى تردده كافة المصادر الخاصة بيوريبيديس ووصفه بأنه معذب فظيع للجنس النسائى ؛ وأن نساء أثينا كن يكرهنه بالفطرة ولكن يوريبيديس يبدو لنا بطلا متحفزاً لمهاجمة النساء أشد تحفزا من أفلاطون ، ولكنه أكثر تقديرا لهن فأناشيد وفقرات من مسرحياته

كانت تنشد فى المجالس الحربية Militant Suffragist agitation إن بطلاته شخصيات مشهورة وكثيراً مايتناول أغلبهن باهتمام وفهم أكثر من أبطاله . وعلى الرغم من ذلك فإن جميع النقاد القدامى بل والمحدثين أيضاً فى جميع العصور حتى الجيل السابق لجيلنا يصفونه على أنه كان يكره النساء . فما معنى ذلك ؟ هل يتهكم أريستوفانيس ؟ وهل يتصف الملقون والنحاة بالغباء ؟ أم هل هناك تفسير لهذا الحكم غير العادى ؟

انى أعتقد أن تفسير ذلك هو أن العصر الحاضر هو أول عصر تعلم كيف يتناول بطلاته فى القصص الخيالية كشخصيات آدمية حقيقية أو كما تعرف « بالشخصيات المختلطة » . وحتى عصر السير والترسكوت — أو ربما حتى عصر ديكنز — كان العرف السائد يفرض أن تكون شخصية البطلة التى تثير الاهتمام بعيدة كل البعد عن الهفوات حتى إنها تكاد تصبح بلا شخصية تقريباً . لذا ظهرت شخصية البطلة عند إبسن فى صورة مذهلة بل وحتى مفزعة إذ أنها كانت تصور شخصية حقيقية درست باهتمام بل وبإخلاص فياض . وخلال جميع العصور نجد أن الصورة المثالية للمرأة فى القصة الخيالية التقليدية تتفق كل الاتفاق تقريبا مع تلك الصورة التى مدحها أحد مفكرى أثينا العظام وهى أن أقصى درجات العظمة بالنسبة للمرأة هى ألا يرد ذكرها بقدر الإمكان بين الرجال » . فإن كان هذا الاعتقاد سائداً بين نساء أثينا فليس من العجيب إذن أن يشعرن بالضيق نحو يوريبيديس . فهؤلاء النسوة — بل وأغلب أزواجهن أيضاً — لم يكن قد وصلن إلى حد الاهتمام بالدراسة الواعية للشخصية بل ولا حتى إلى حد المطالبة بحياة أكثر حرية واجتهاداً . وبالنسبة للرجل الأثينى العادى فإنه لم يكن من الخير للمرأة أن يكون لها أى شخصية ، ليس من الخير لها أن ترغب فى المشاركة فى الحياة العامة أو أن تسعى وراء الثقافة والعلم أو أن تتشكك فى أى من المعتقدات السائدة ، وتماما لم يكن

من الخير لها أيضاً أن تخدع زوجها فمثل هذه المرأة كان لا ينبغى التحدث عنها ، بل وأكثر من ذلك كان من الواجب عدم تناول شخصيتها بالبحث والاهتمام . إن محاولة فهم شخصيتها قد حولت المشكلة إلى حالة أسوأ مما كانت عليه . وفى نظر هؤلاء الأثينيين كانت الشخصيات النسائية التى يتناولها يوريبيديس غير مقبولة كما كان الشاعر نفسه عدوا لدوداً للجنس النسائى . وإننا نعجب كيف رضى هؤلاء الأثينيون عن تصوير سوفوكليس لشخصياته النسائية مثل شخصية أنتيجونا ويوكاستا . أما بالنسبة لشخص أكثر مهارة وحذقا — مثل أريستوفانيس — فإن الحال كانت تظهر دون شك فى صورة أكثر تعقيداً . لأن أريستوفانيس لم يكن ذلك الرجل الذى يتحدى جمهوره المحافظ المنيف أو يتغاضى عن مثل ذلك المصدر الخصب للسخرية .

على أى حال ، هذه هى الصورة التى وصلتنا ليوريبيديس وهو فى سنواته الأخيرة : كانت شخصيته انطوائية صارمة ، لم يكن له سوى بضعة أصدقاء مقربين، كان يهب حياته كلية للموسيقى والشعر والتأمل ، أو كما كان يسميه « من أجل خدمة ربات الفن » . مع ذلك فقد كان قادراً على التأثير على مستمعيه تأثيراً تراجيدياً ضخماً إلى حد لم يصل إليه أى شاعر آخر من قبل ؛ لكنه كان ينحنى تحت عبء تلك السنوات العديدة ويقضى معظم أوقاته دون أصدقاء فاكتسب بعض العادات الغريبة شأنه فى ذلك شأن أى معتزل آخر . فكان يحب ويكره دون ما سبب واضح ، وكان يتحرك دائماً وسط سحابة من الضحك هى فى الواقع مزيج من نظرات الحسد والكراهية . لعل ذلك يذكرنا بكالفوس وكالفينستا Calvus et Calvinista . مع وجود اختلافات كثيرة ، يذكرنا بتلك الحكايات الساخطة التى يصف بها وليليام الصامت William the silent رحلته من فترة الشباب إلى فترة الشيخوخة حتى جلس أخيراً ذلك الأمير الكاثوليكى الذكى — قائد

الأمراء والفرسان — فى حجرة المجلس وحيداً ، ولنتتبع نحن وسائل الحياة التى دفعت يوريبيديس نحو هذه النهاية .

كان والده يسمى Menesarchus أو Menesarchides ، فإن هذه الأسماء غالبا ما كانت ذات صور متغيرة ، وقيل إنه كان يعمل بالتجارة ، أما والدته Cleito التى قيل إنها كانت تاجرة خضروات فقد كانت « من أصل عريق جدا » كما يقوله فيلو خوروس . ولد يوريبيديس فى قرية فيلا التى تقع فى وسط أقليم أتيكا . وهذه المنطقة ما زالت تشتهر بالخضرة النضرة والمياه الجارية والشمس الساطعة ، لكنها كانت فى عهد يوريبيديس تشتهر بمعابدها . كانت مقر الإلهة ديميتر التى تبعث الخير على وجه الأرض Demeter Anesidora وكانت مقر ديونوسوس إله البراعم والزرع ، كما كانت أيضاً مقرا للعذارى المهيبات Dread Virgins . كل هذه الأسماء كانت ألقابا لآلهة قديمة تحمل أسراراً عقائدية ولـكنها لم تكن تتمتع بنفس السلطة التى تتمتع بها الآلهة التى يذكرها هوميروس . وأشهر من ذلك كله أن هذه القرية كانت تحتوى على معبد إله الحب Eros . هذه الأسرار يمكن الآن إدراك طبيعتها بصورة عامة وذلك بفضل الأبحاث التى وصلتنا إليها منذ زمن قصير ، إنها بقايا لمجتمع قبلى تعود صبيته عندما يصلون إلى سن البلوغ على التعرض لاختبارات معينه ومعرفة أسرار معينه . كانت أفكارهم دائما مرتبطة بالزرع وبالبعث بعد الموت إذ يرجع تاريخهم إلى عصر سحيق لم يفرق بين خصوبة الأرض عند القبيلة وبين تناسل الماشية أو تناسل أهل القبيلة أنفسهم ، وأن الأعضاء الجدد الذين يولدون لم يكونوا سوى هؤلاء الأجداد الذين يعودون الآن إلى قبيلتهم . لقد تحولت هـذه المعتقدات فأصبحت أسراراً وعقائد دينية يجلها ويحترمها الإنسان فى صمت ، ولم يكن من حقهم مناقشتها أو محاولة فهم كنهها . لـكن هذه المعتقدات كان لها تأثيرها على عقل يوريبيديس . كان هناك أيضا معابد أخرى تابعة لعبادة آلهة أرقى وأعظم من الآلهة السابقة وذلك كما صورها

هوميروس . كان يوريبيديس فى شبابه « حامل الأقداح » لمجموعة معينة من الراقصين — وكان الرقص فى العصور القديمة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعبادة — وحامل الأقداح كان يتم اختباره من بين « الأسر الأولى فى أثينا » وكان يرقص حول محراب الإله أبوللو الديلوسى . وكان يوريبيديس أيضا « حامل الشعلة » للإله أبوللو الذى ينتسب إلى رأس Zoster معنى ذلك أنه كان عليه أن يحمل الشعلة ويتقدم الموكب الذى يقابل الإله أبوللو الديلوسى عند رأس Zoster فى ليلة محددة من كل عام ثم يصاحبه فى طريقه المقدس من ديلوس إلى أثينا .

عندما كان يوريبيديس طفلا فى الرابعة من عمره كان عليه أن يهاجر من بيته ثم يطرد من بلده ، لأن الفرس كانوا فى ذلك الوقت يهاجمون البلاد . وكانت الكلمة اليونانية Persai — ومعناها الفرس — تعنى « التدمير » . وهكذا زاد الفزع من روما بعد ذلك بعد أن فسروا كلمة Roma على أنها تعنى « القوة » . لا بد أن عائلة يوريبيديس قد عبرت فى ذلك الوقت البحر إلى سلاميس أو إلى أبعد من ذلك ؛ ولا بد أنها قد شاهدت الدخان المتصاعد من النيران التى كان يلحقها الفرس بمدن جديدة وقرى جديدة فى كل يوم فى إقليم أتيكا وأخيراً بالأكروبول نفسها التى كانت قلعة لأتيكا . حينئذ قامت المعركة البحرية الضخمة اليائسة ، وحدث ذلك النصر المزيف ، وشاهدوا السفن الشرقية المحطمة وهى تهيم على وجهها هاربة إلى آسيا تنشد السلامة ، وسمعوا ذلك النداء الرهيب الذى كان يطلقه القائد الأثينى ثمستوكليس Themistokles « إننا لسنا من فعل ذلك » !

وفى العام التالى استطاع الأثينيون العودة إلى أتيكا ، وبدءوا فى بناء مدينتهم الخربة من جديد . ثم بعد ذلك وقعت الهزيمة النهائية بجيش الفرس البرى فى موقعة بلاتايا Plataea وانزاحت الغمة بأكملها .

لقد شعرت أثينا بأنها قد كافحت كفاح الأبطال وأنها كانت حينئذ تجنى ثمرة

ذلك الكفاح البطولى . لقد حملت العبء الأكبر فى أثناء الحرب، لقد وضعت نفسها راضية تحت إمرة إسبرطة حتى لا تنافس بجزء من قواتها . ولقد أصبحت الآن سيدة البحار دون منازع وبطلا عملاقا كان لا بد أن تتجمع حوله جميع الولايات اليونانية أما إسبرطة التى لم تكن تهتم بالمشاكل التى تقع خارج حدود أراضيها والتى لم يكن فى مقدورها أن تقدم أفكاراً بناءة فقد انسحبت من الميدان مقطبة الجبين وتركت أثينا وحدها لتواصل حرباً ضروساً من أجل تحرير اليونانيين فى آسيا . لقد ساعدتها الظروف حينئذ على النجاح فى مهمتها .

لم تكن هذه النتيجة الرائعة انتصاراً لمدينة واحدة بعينها ، بل كانت انتصاراً لمثل أعلى ولوسيلة معينة من وسائل الحياة . فلقد هزمت الحرية الاستعباد ، وتغلبت الديموقراطية على حكم الملوك ، وانتصر الفقر الشديد على ذهب الشرق بأكمله . إن هؤلاء الرجال الذين حاربوا من أجل حريتهم قد أثبتوا لأسرتهم ولمدينتهم أنهم محاربون شجعان وليسوا مجندين انضموا إلى الصفوف خوفاً من وسائل التعذيب والإعدام والتنكيل . وفوق كل ذلك ، فإن الفضيلة — كما كان يسميها اليونان — أو « الفضيلة » و « الحكمة » قد أظهرت مدى قوتها وتأثيرها . إن ذكر مثل هذه الكلمات قد يدعونا إلى الضحك . فى الحقيقة أن كلماتنا لا تتفق فى معانيها اتفاقاً تاماً مع نفس الكلمات اليونانية لأننا لا نستطيع أن نعبر عن أفكارنا ببساطة كافية . « فالفضيلة » هى التى تجعل الرجل — أو أى شىء آخر — صالحاً . إنها صفة الجندى الصالح ، إنها صفة القائد الصالح ، إنها صفة المواطن الصالح ، صفة صانع الأحذية الصالح ، صفة الجواد الصالح ، أو صفة السيف الصالح تقريباً . « والحكمة » هى التى يستطيع الإنسان عن طريقها إنجاز الأعمال ، يستطيع أن يستعمل الرمح أو الآلة ، يستطيع أن يفكر أو يتكلم أو يكتب ، يستطيع أن يصنع التماثيل، أو يكتب التاريخ ، أو يرسم أشكالا هندسية ، يستطيع أن يقدم النصح وأن يناقش ويقنع زملاءه المواطنين . كانت كل

هذه القوى العظيمة تتحرك — أو هكذا كانت تظهر فى ذلك الوقت — جنباً إلى جنب وفى اتجاه واحد . ومن المحتمل أن الفرد لم يكن يحس بوجود اختلاف خطير عندما كان يفضل نفر كبير القول بأن «التقوى» هى التى تغلبت فى الحرب على « الجحود » وأن الفرس قد هزموا لأنهم « من أهل التوحيد » الذين أنكروا وجود الآلهة . ولقد كانت « التقوى » — دون شك نوعاً من أنواع « الحكمة » . ولنستعرض بعض فقرات من المؤرخ الأيونى القديم هيرودوت لتصور الإحساس الذى كان قائماً نحو أثينا فى أثناء شباب يوريبيديس .

وإن أثينا كانت تمثل القومية اليونانية (هيرودوت ، الكتاب الأول ، الفصل ٦٠) «كان الجنس اليونانى منذ الأزل يمتاز عن غيره من الأجناس ، إذ كان أكثر ذكاء وأكثر بعداً عن الدنايا . . . كان الأثينيون يعتبرون أحكم الأجناس اليونانية جميعاً » . لقد كانت أثينا — كما جاء فى إحدى الإبجرامات القديمة — « يونان اليونان » (أى أنها كانت اليونان بعينها) .

لقد سارت هذه الحكمة السامية جنباً لجنب مع الحرية والديمقراطية . وهكذا ازدهرت أثينا . إنه من الواضح — أينما دققنا النظر — كم هو جميل أن تكون هناك مساواة بين البشر لم تكن أثينا أحسن حالا من جارتها عندما كانت تحت حكم الطغاة ، أو حتى عندما كانت فى زمن الحرب . لكنها عندما تحررت من حكم الطغاة أصبحت أحسن حالا من الجميع (الكتاب الخامس ، الفصل ٧٨) .

ماذا كانت تعنى هذه الحرية ؟ ماذا كانت تعنى هذه الديمقراطية ؟ يقول هيرودوت على لسان أحد الأشخاص (الكتاب الثالث ، الفصل ، ٨٠) « إن الطاغية يخرق القوانين القديمة ، يستبيح النساء ويقتل الرجال دون محاكمة .

أما عندما يتولى الشعب مقاليد الحكم فإن كلمة « حكم الشعب » هى — قبل كل شىء — تعبير جميل ، ثم إن الشعب لا يفعل شيئاً من هذه المخالفات » .

والحرية ليست مجرد انطلاق . فعندما سمع إكركسيس أن جماعة صغيرة من اليونانيين هم الذين يتصدون له تعجب لماذا لم يهرب كل هؤلاء « وخاصة أنك تقول إنهم أحرار ولا يوجد شخص يمنعهم من الهرب ؟ » وأجاب الإسبرطى « أيها الملك ؛ حقاً إنهم أحرار ، لكنهم ليسوا أحراراً فى أن يفعلوا كل شىء . لأن هناك سيدا يسيطر عليهم . هذا السيد هو القانون . إنهم يخشون القانون أكثر مما يخشاك عبيدك » (الكتاب السابع ، الفصل ١٠٤) . هذه الكلمات تشير إلى الإسبرطيين ولكن أيسخولوس يروى نفس القصة عن الأثينيين . إنها فى الحقيقة تشير إلى كل يونانى حر وتقارنه بالأجنبى الذليل .

والأثينى الحر يجب أن يتحلى أيضاً « بالفضيلة » arete . يجب أن يكون أفضل من العامة فى كل شىء — كما قال ثمستوكليس — كان أمام الأثينيين الأسمى والأدنى وكان عليهم دائماً أن يختاروا الأسمى . ولقد أكدت أثينا معنى كلمة الفضيلة فى مجال واحد بوجه خاص : إنها ناحية الكرم أو الروح الرياضية . فعندما تنازعت الولايات اليونانية على مركز القيادة قبل معركة أرتميسيوم Artemisium فإن الأثينيين — على الرغم من أنهم كانوا يساهمون بالجزء الأكبر من الأسطول — قد رأوا أن الخير العظيم هو إنقاذ بلاد اليونان فتنازلوا عن المطالبة بحقهم فى تولى القيادة (هيرودوت ، الكتاب الثامن ، الفصل ٣) . أما عندما قام نزاع مشابه لذلك قبل معركة بلاتايا حول تولى مركز الشرف والحضور فإن الأثينيين دافعوا عن وجهة نظرهم ونالوا غرضهم . ولكنهم وعدوا فى أثناء دفاعهم أنهم سوف يستمرون فى إخلاصهم نحو تصميم إسبرطة إذا رفضت مطالبهم . كما أن مناقشاتهم أيضاً كانت تشير إلى ما يعتمل فى نفوسهم من مثل

سامية . لقد أثبتوا أنهم فى السنوات السابقة يقفون بمفردهم ضد الفرس دفاعاً عن كل بلاد اليونان وأنهم منذ قديم الزمان هم الذين احتضنوا أبناء هيرا كليس عندما صرعه الطاغية يوريسيوس Eurytheus فى أرض اليونان ، وهم الذين منعوا أهل طيبة الغزاة من ترك جثث أعدائهم لتتعفن دون أن تدفن معارضين بذلك القوانين اليونانية والمثل الإنسانية .

هذا هو الضوء الذى رأت أثينا عليه نفسها ، وهذا هو المثل الأعلى الذى حاولت أن تصل إليه لكى نعيش على هديه خلال وطنية مشوشة مزيفة مرتبكة . كان عليها أن تقوم بدور المنقذ لجميع البلدان اليونانية .

كان يوريبيديس فى الثامنة من عمره عندما بدىء فى إعادة بناء أسوار أثينا المحطمة وعندما أصبحت المدينة قادرة على إعادة تشييد « بيت أثينا » على هضبة الأكروبول وإقامة المعابد والاحتفالات فى جميع أنحاء أتيكا بعد أن كانت المدينة غير محصنة ضد جيرانها . ربما لم يكن يوريبيديس موجوداً فى أثينا عندما أمد القائد تمستوكليس — الذى كان فى أوج مجده فى ذلك الوقت — فرونيخوس أو شعراء للأساة العظام بجوقة فى عام ٤٢٦ ق . م ، ولكنه شاهد دون شك الرسومات الجديدة التى علقها تمستوكليس على جدران معابد قرية فيلا phyla والتى كانت تصور مناظر الحروب الفارسية . ومن الواضح أنه قد شاهد أيضاً وهو فى سنوات عمره الأولى تلك المجموعة المشهورة من الصور التى كان يزين بها أول رسام يونانى عظيم جدران الأكروبول ؛ تلك الصور التى كانت تصور أحداثاً وقعت فى أثناء حصار طروادة أو بعض الحوادث التاريخية التى كانت تتناقلها الألسن . وعندما كان يوريبيديس يقترب من عامه العاشر فإنه ربما قد شاهد ذلك الموكب الملفت للأنظار الذى بدأ من جزيرة سكيروس Skyros مصاحباً الرفاة تيسيوس Theseus ذلك الملك الأسطورى الأثينى الذى كان يعتبر رمزاً مرموقاً لتقدم أثينا.

وديمقراطيتها . لقد وصلت أثينا فى ذلك الوقت إلى حد كبير من العظمة والتقدم لم يسمح لها بأن تترك تيسيوس ليرقد فى أرض أجنبية . وعندما كان فى الثانية عشرة فى عمره فإنه ربما قد شاهد مسرحية « لأيسخولوس » ، تلك المسرحية الفريدة العظيمة التى تناولت موضوعاً تاريخياً والتى ما زالت موجودة دون غيرها من المسرحيات التاريخية . وعندما وصل إلى العام السابع عشر فإنه دون شك قد شاهد مسرحية « سبعة ضد طيبة » وتأثر بها تأثيراً كبيراً ؛ لكن الخوريجوس كان فى ذلك الوقت شخصية جديدة ، لم يكن سوى رجل السياسة بركليس إذ أن تمستوكليس كان حينئذ فى المنفى بينما كان قد توفى أبطال العصر الفارسى الآخرون العظام مثل أريستيديس Aristides وميلتيادس Miltiades .

وفى العام التالى ـ أى فى عام ٤٦٦ ق.م . ـ أصبح يوريبيديس شاباhebus فتسلم رسميا درعا ورمحا وعهد إليه بالحراسة وبالقيام بواجبه الوطنى فى القلاع الواقعة على حدود أتيكا . كان عليه أن يقوم بالخدمة العسكرية الكاملة لمدة عامين . ولقد تعرض خلال هذه الفترة لصدمة لابد أنها قد قطعت عليه تأملاته وأفكاره . لم يكن قد مضى وقت طويل منذ أن تسلم الدرع والرمح عندما وصلت أنباء كارثة عسكرية مروعة لم يحدث مثلها قط فى تاريخ أثينا العسكرى . لقد وقع جزء كبير من الجيش الذى كان مستقرا على نهر ستريمون Strymon فى كمين على أثر خدعة دبرتها القبائل التراقية فتقدم هذا الجزء نحو منطقة خطيرة جدا مما جعله يتعرض لهجوم مفاجئ ساحق كان سببا فى القضاء على أعداد كبيرة من الجنود تبلغ عشرة آلاف، فليس عجيبا حينئذ أن يبدأ يوريبيديس حياته الفنية بعرض مسرحية مثل « ريسوس Rhesus التى تتناول قصة البطل التراقى وتصور الهجوم الخاطف الذى قامت به القبائل التراقية الهمجية .

لم يكن يوريبيديس خلال تلك الفترة قد وجد لنفسه عملا ملائما فى الحياة .

نحن نسمع أنه كان رياضيا صالحا ؛ وهناك سجلات تثبت فوزه بالجائزة في منافسات كانت تقام في أثينا وفي اليوسيس ؛ ومن المحتمل أن أي صبي يوناني طموح كان يجيد الجري والملاكمة . لكنه حاول أيضا محاولة جدية لدراسة فن الرسم ؛ وكان فن الرسم يتقدم بخطى سريعة في الوقت الذي كان يزاول فيه بوليجنوتوس Polygnotus عمله في أثينا حاول يوريبيدس أن يجد له عملا في هذا الميدان ؛ واكتشفت لوحات في بلدة ميجارا Megara في العصور التالية قال عنها القدماء إنها قد رسمت بوساطة يوريبيدس ، أو اعتقد هؤلاء القدماء أنها كذلك وتشهد أغلب أعماله الأدبية أنه كان مهتما بفن الرسم ، فقد يكون اهتمامه بالرسم هو الذي ساهم في بناء مسرحياته فظهر ذلك الأثر القوي المتشعب حين كان يصور مجموعاته على المسرح .

كانت في حياة يوريبيدس أشياء أخرى أكثر من مجرد هواية للرسم أو النحت . فلقد قضى هذا الشاعر شبابه في عصر شاهد حركة ربما كانت من أعظم حركات البعث الثقافي غير العادي التي عرفها تاريخ الإنسانية . لقد جاءت هذه الحركة بعد فترة تمهيدية استمرت حوالى قرن من الزمان في بعض المدن الأيونية وعلى شاطىء آسيا الصغرى — في تلك الولايات الثرية المتمدينة — التي كان يدين أغلبها بالولاء لحكام ليديا Lydia أو ملوك الفرس . لقد تسببت ثورة هذه المدن وما تبعها من وسائل لإخمادها على يد الفرس في فرار عدد كبير من الحكماء والفلاسفة والشعراء والفنانين والمؤرخين ورجال العلم الذين لجأوا إلى بلاد اليونان وخاصة إلى أثينا . كانت أثينا تعتبر الأم الكبرى بالنسبة لكل المستعمرات الأيونية وكانت تقوم بدور البطل الذي لا ينافس في أثناء الثورة . لقد أصبحت الآن — كما يقول أحد هؤلاء الأيونيين اللاجئين — « الموقد الذي تشتعل فيه نيران اليونان » . من الصعب أن توصف هذه الحركة العظيمة في صفحات قليلة ، لكننا ربما نستطيع أن نعطي فكرة عنها عن طريق مقارنة وهمية . فلنتخيل أولا صورة الحياة التي كانت

تقوم منذ عصور سحيقة فى مقاطعة يوركشير Yorkshire أو مقاطعة سومرست Somerset فى أثناء السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر. لقد كانت حياة ريفية خالية من الأفكار المتطورة، فيها إطاعة للسلطات دون مناقشة، لم يكن فى استطاعة أى شخص تقريبا سوى الكاهن أن يقرأ؛ وحتى الكاهن فلم تكن قراءاته من ذلك النوع الذى يرفع من إرادة الإنسان. ثم علينا أن نتخيل بعد ذلك التطور الفكرى الذى كان يتقدم إلى الأمام فى ذلك الوقت من مدينة لندن أو باريس: ظهور الفلاسفة والرسامين والمؤرخين ورجال العلم، تلك الصيحات التى كانت تعلن أن جميع البشر سواسية، وأن القوانين الإنجليزية مجحفة للفقراء وأن الرق جريمة، وأن الديكتاتورية صورة زائفة من صور الحكم، أو أن أى عمل أخلاقى لا يعتبر جريمة إلا إذا تعمد إلحاق الضرر بالإنسان ولنتخيل بعد ذلك أيضا ما كان قد يطرأ على تفكير صبى ذكى مفكر انتقل فجأة من المجتمع الأول إلى قلب المجتمع الثانى وتحقق أن المعارك والواجبات والجوائز التى يراها فى الحياة الجديدة كانت أكثر إثارة وأهمية عشرات المرات عما كان يدور فى خياله فى ظل الحياة الأولى. ذلك هو الوعى الذى هبط على عقول عدد كبير من أفراد الشعب اليونانى فى أوائل القرن الخامس قبل الميلاد.

إن الفلاح المثقف الذى كان يعيش فى قرية يونانية — حتى ولو كانت قرية من قرى أتيكا مثل فيلا Phyla — لم يكن لديه سوى بعض الأفكار المحدودة شأنه فى ذلك شأن الفلاحين الآخرين غير المثقفين. نحن نعلم أنه كان من المستحيل أن يوجد فى أثينا بعد نصف قرن من الزمان (منذ عصر أريستوفانيس) شخص لا يعرف القراءة أو الكتابة (أريستوفانيس، الفرسان، سطر ١٨٨ وما بعده). لكن الفارق الزمنى والمكانى محفوظ، فالرجل الريفى الذى أدلى بصوته ليعضد نفى أريستيديس العادل كان عليه أن يطلب من شخص آخر أن ينوب عنه فى كتابة اسمه، مثل ذلك الرجل لم يكن يستطيع القراءة أو حتى التفكير. إنه

كان يكره — وإن تفاوتت مدى هذه الكراهية — القرية المجاورة لقريته وكان في مصائبها فوائد لقريته . كان غارقا حتى أذنيه في بحر من الخرافات ، كانت عاداته سخيفة غير مفهومة ، قد يعبد الآلهة ذات رأس جواد أو بطلا ذا ذيل ثعبان ، قد يقوم بمراسم تقليدية قد تكون في أغلب الأحيان مخجلة أو أحيانا وحشية من أجل المحافظة على خصوبة مزارعه . فكان عليه في مواسم دينية معينة أن يمزق إربا حيوانات رضيعة أو أن يدفع بها في النيران . وأحياناً كان يصل به التطرف إلى حد يدفعه على الاعتقاد بعدم وجود علاج ناجح سوى الدماء البشرية . كانت قوانينه الزراعية أشبه بخليط من الإحساس الجامد والأعمال الغبية . كان لا يجني محصوله حتى تظهر الثريا Pleiades وكان يتجنب الجلوس على أي حجر ثابت . وعندما بدأ يبحث عن العلم فقد بحث عنه في الكتب التقليدية القديمة مثل مؤلفات هيسيودوس الذي علمه كيف مزق كرونوس جثة والده أورانوس ، وكيف كبل زيوس والده كرونوس بالأغلال ، وكيف كان زيوس ملكا على الآلهة والبشر ولكنه انخدع بوساطة بروميثيوس Prometheus الذي قدم له قربانا يتكون من العظام فقط بدل أن يكون لحما صافيا . ولعله كان يصدق أن تانتالوس Tantalus قد قدم للآلهة ابنه بلوبس Pelops كطعام ليرى إن كانوا سوف يفطنون إلى ذلك أم لا ، ولعله كان يصدق أيضاً أن بعض الآلهة قد تناول بعض أجزاء الجثة على أنها طعام . ربما كان على استعداد لأن يقبل وهو متردد كل التردد بعض المحاولات اليائسة لتطهير الأسطورة كما حدث مثلا بالنسبة لمحاولات بنداروس Pindarus التي نتج عنها — كما نرى نحن — ظهور الأسطورة في صورة أسوأ . فالرجل المتمسك بعاداته ، المؤمن بخرافاته والذي يقوم بأعمال وحشية يمليها عليه تفكيره الضيق ، مثل ذلك الرجل سوف يرى دون شك كل خروج على الطريقة التي يتبعها في حياته شراً مستطيراً . ففي كل صراع يقوم بين « الذكاء » و« الغباء » أو بين « الوضوح » و « الغموض » يكون لقوى « الغباء » فيه نصيب الأسد :

فهذه القوى الأخيرة لا تفهم أبدا الخصم وبالتالى فإنها تصوره دائما مخطئا ودائما شريراً ، بينما تبذل قوى « الذكاء » أقصى مافى وسعها كى تفهم خصمها وتتجاوب مع أى جانب طيب أو جميل قد يكون فى سلوكه . ومازال الكثيرون ممن تناولوا تاريخ اليونان بالدراسة يتحدثون وكأن ذلك المجهود الروحى العظيم الذى خلق الحضارة اليونانية فى القرن الخامس قبل الميلاد كان كتلة من الثرثرة السخيفة والخداع الفكرى والحرية الشخصية الزائدة عن الحد .

لكن الأمر لم يكن كذلك أو حتى لم يشبه ذلك . فالصراع القومى الجبار ضد الفرس كان قد خلق فى نفس القروى الساذج فكرة هى أن الموت ربما كان أفضل من حياة العبودية ، وأن من الخير مواجهة الموت لا دفاعا عن منزله فحسب بل دفاعا عن منازل الآخرين أيضاً وعن منازل هؤلاء البائسين الذين يسكنون القرى المجاورة . إنه يعكس بتردد عادتنا وأعمالنا الخاصة ولكنه لا يهتم بها عندما تدخل فى صراع مع الحضارة اليونانية عامة أو الإنسانية جمعاء هناك أشياء من حولنا أعظم مما نعرف ، وهناك أيضاً رجال أعظم منا هؤلاء الرجال الذين تتردد أسماؤهم على كل لسان : على رأسهم ثمستوكليس الذى هزم الفرس وأنقذ بلاد اليونان ، وهناك كثيرون غيره : أريستيديس العادل وميلتياديس بطل مراثون ، وديموكيديس Demokedes الطبيب العالم الذى سعى إليه الجميع من إيطاليا حتى مدينة صوصا ينشدون مساعدته ، وهيكاتايوس Hecataeus الذى رسم خريطة للكرة الأرضية بأكملها مبيناً عليها جميع الدول والمدن والأنهار ومشيراً إلى طول المسافة بين كل مكان والمكان الذى يجاوره والذى كان بيده أن ينقذ الأيونيين ان كانوا قد استمعوا فقط إلى نصائحه ، وفيثاغورس Pythagoras الذى اخترع كل ما يمت إلى الأعداد والأرقام بصلة وتوصل إلى معرفة الشر فى العالم والذى أسس مجتمعاً يخضع لقوانين صارمة كى يستطيع أن يقضى على هذا الشر . ما هو ذلك الشىء الذى جعل هؤلاء الرجال مختلفين كل الاختلاف عنك وعنى وعن الفلاحين الآخرين الذين تقابلهم

فى الساحة العامة أو فى السوق ؟ إنها الحكمة Sophia ، إنها الفضيلة Arete إنهم لا يتفوقون — ولو قليلا — فى قوة السواعد ، ولا فى ضخامة الجسد ، ولا فى الثراء ، ولا فى عراقة الأصل . إنهم فقط رجال أكثر حكمة ، وبالتالى فهم أفضل . ألا نستطيع نحن أن نصبح حكماء ؟ نحن نعلم أننا أغبياء ، نحن نعلم أننا فى غاية الجهالة ، ولكننا نستطيع أن نتعلم .

إن كلمة Sophistes تعنى « الشخص الذى يصنع الحكمة » أو يمكن أن تعنى أيضاً — كما يرى بعض الدراسين — « الشخص الذى يمارس الحكمة » . فالفرق بينهما طفيف . ولم يكن — على أى حال — ظهور السفسطائيين سوى نتيجة للسعى وراء الحكمة . كان السفسطائيون دون شك جماعة من مستويات شتى : شخصيات عظيمة وأخرى وضيعة ، شخصيات أبية وأخرى دنيئة ، معلمون من طبعهم الحكمة وآخرون يتشدقون بها . إن مالدينا من معلومات عن السفسطائيين يدينهم إدانة مخجلة ، إذ أن عصرهم يبدأ بفترة عصيبة من رد الفعل وعدم التوفيق عندما انهارت آمال أثينا فى القرن الخامس وقادها رجالها إلى مصيرها المشئوم . فأفلاطون على وجه الخصوص كان ضد هؤلاء السفسطائيين كما كان أيضاً ضد أثينا نفسها . وأهم من ذلك هو أن حكم الأجيال التى جاءت بعدهم سوف يتوقف عند فكرة يدور حولها نقاش ليس له نهاية : تلك الفكرة هى أنهم جاهدوا من أجل تحقيق النور والمعرفة ، ومن أجل تطور قدرات جميع البشر على السواء . فإذا كنا نفضل الجهالة والجمود ونرضى بالخضوع والخنوع فإننا سوف نعتبرهم أشخاصاً سطحيين خطرين ولكى نوضح من هم السفسطائيون وكيف كانوا : علينا أن نتناول بالدراسة اثنين منهم قيل عنهما إنهما كانا معلمين خاصين لشاعرنا يوريبيديس .

كان أناكساجوراس Anaxagoras من كلازومنا Claztomena فى أيونيا يكبر يوريبيديس بحوالى خمسة عشر عاماً ؛ قضى حوالى ثلاثين عاما فى أثينا

وكان أول من توصل إلى أن القمر يضيء عن طريق انعكاس أشعة الشمس على سطحه ، وفسر أسباب الخسوف والكسوف تفسيرا يعتبر صحيحاً بوجه عام . لم تكن الشمس إلهاً ، بل كانت كتلة ضخمة الحجم بيضاء ساخنة من الحجر أو من التربة . لقد خانه التعبير عند الحديث عن الحجم التقريبي لها ، فإن أقصى ماتخيله عن حجم الشمس هو أنها أكبر من جزيرة البليبونيس بمرات كثيرة ، وربما قد ظهر ذلك حينئذ على أنه مبالغة جنونية . لقد نحى ناحية ذاتية فيما يتعلق بنظرية الذرة التي لعبت دوراً هاماً في تاريخ العلم الحديث — إن لم يكن قد اخترعها فالأشياء يمكن تفتيتها إلى عناصرها الرئيسية ، وكان يمكن أيضاً أن تنمو معاً مرة أخرى ، لكنه لم يكن من الممكن أن يفنى الشيء أو أن يخلق من جديد . كان هناك نظام وهدف للكون من صنع قوة جبارة تسمى Nous أى « العقل » . إن جميع الأشياء كانت متشابكة متماسكة على شكل كتلة ضخمة حتى جاء العقل ووضع نظاما لكل الأشياء كان العقل مستقلا عن الأشياء ، لايمتزج بها ، ويقول بعض الدراسيين إن أنا كساجوراس كان يسميه « الإله » . وفى أثناء ذلك بين أنا كساجوراس عن طريق التجربة حقيقة وطبيعة الهواء وفند نظرية « الفراغ » التي كانت سائدة حينذاك . ومن الملاحظ أن هذه الأفكار — عند تفسيرها تفسيراً سريعاً — هى نفس الأفكار من الناحية الجوهرية — التي بعثت الحياة فى العلم الحديث بعد فترة من العاس التى مرت بالعصور الوسطى . فكل فكرة من هذه الأفكار تقريباً تكون موضوع مناقشة مثيرة فى هذه الأيام .

وفيما عدا العلم الطبيعى فاننا نعلم أن أنا كساجوراس كان صديقاً حميا ومستشارا للسياسى الأثينى العظيم بركليس ، كما وصلتنا عن طريق الصدفة نبذه عن مناقشة طويلة دارت بين هذين الرجلين حول نظرية العقاب وما إذا كان الغرض منها هو تنفيذ العدالة ضد المجرم بغض النظر عن أى نتيجة قد تترتب على هذا التنفيذ أو هو منع الآخرين من ارتكاب نفس الجريمة وبذلك ينشأ مجتمع أفضل . إن هذا

البحث هو موضوع رسالة عنيفة فى مجلة The Times يصدر فى نفس الوقت الذى نكتب فيه هذه السطور . إننا نستطيع أن نصل إلى مدى التأثير الذى كان يحققه مثل هذا المدرس على الشاب المتلهف للعلم والذى ولد فى قرية فيلا . وكانت هناك فكرة هامة واحدة سائدة حينذاك ولكنها لم تكن تنسب إلى أحد من السفسطائيين أو الفلاسفة : إنها التمييز بين « الطبيعة » من ناحية « والعادة » أو « التقليد » من ناحية أخرى . لم يكن المؤرخ هيرودوت سفسطائيا ولكنه كان يعجب بالقصة الصالحة . يروى هذا المؤرخ كيف دعا دارا ملك الفرس بعض اليونانيين وبعض رجال القبائل الهندية إلى مجلسه . وعندئذ سأل الملك اليونانيين عن أى مكافأة يمكن أن تغريهم لكى يأكلوا جثث آبائهم ، فصاحوا فى غضب « لا يوجد لذلك مقابل فى الوجود ، سوف نحرقها باحترام » . ثم التفت الملك وسأل الهنود كم يقبلون لكى يحرقوا جثث آبائهم ، فاستولى على الهنود الذعر وهم يرفضون تلك الفكرة السخيفة . إنهم سوف لا يفعلون شيئاً سوى التهام الجثث بكل حب واحترام . لقد قال قائل « تلتهب النار بطريقة واحدة هنا وفى بلاد فارس على حد سواء ولكن نظرة الأشخاص للخير والشر ليست واحدة هنا وهناك » . هذه هى « الطبيعة » أو تلك هى « العادة » أو « التقليد » ، هذا هو « الطبع » وذلك هو « التطبع » . هذا التقابل بين الطبيعة Phusis والعادة Nomos ظل يحتل مركزا حيوياً فى جميع عصور الفلسفة اليونانية ثم بعث من جديد فى صورة أخرى عند جان جاك روسو Rousseau والأدباء المحافظين فى القرن الثامن عشر . لقد شهر دائماً زعماء الجدل المتزمتين أقوى أسلحتهم ضد هذا التقابل . وتعرض هذا التقابل للشرح والتفاضل والتفنيد وظهر أنه لا يمكن إثباته عن طريق الفلسفة ومع ذلك فهو مازال موجودا ومازال يتمتع ببعض سلطته السابقة التى تشققت وتحررت . وكان جميع مفكرى اليونان فى العصر الذى نتناوله بالدراسة الآن يختبرون قوانين عصرهم والأقوال المأثورة التى كانت ترد على ألسنة معاصريهم ، وكانوا يحاولون الوصول إلى ما تحتويه

الطبيعة فعلا وإلى ماهو من صنع الإنسان فقط إنه لبحث جد خطير ومثير وخاصة أن التقاليد التي قد تصل إلى أقصى حد من اللامعقولية يمكن أن تكون تقاليداً مقدسة للغاية .

نفس هذه الروح كانت مجسمة بصورة خاصة في شخصية معلم آخر من معلمي يوريبيديس ، إنه بروتاجوراس Protagoras الذي وصلتنا عنه فى شيخوخته معلومات عن طريق أفلاطون عدو السفسطائيين . ولوأن تهكم الفيلسوف من هذا السفسطائي بالذات يبدو مهذبا . وقد يعوز أحيانا عن التقدير .لم يتجه بروتاجوراس نحو دراسة العلم الطبيعي بل إلى دراسة اللغة والفلسفة. كان يعلم الرجال كيف يفكرون وكيف يتكلمون . بدأ دراسة النحو بتقسيم الجمل إلى أربعة أنواع. جمل استفهامية وجمل إخبارية وجمل تعبر عن الرغبة، وجمل تعبر عن الأمر. كان يعلم الريطوريقا وصاغ أول نظرية الديمقراطية .لكنه كان ملحدا عندما صدم الرجال فى معظم تخيلاتهم « وفيما يتعلق بالآلهة فليس لدى وسيلة لمعرفة إن كانوا موجودين أم غير موجودين ، لأن هناك عقبات كثيرة تعوق المعرفة . منها غموض الموضوع وقصر حياة الإنسان » . لقد ذهبت جموع كثيرة دون شك إلى ذلك الحد الذى ذهب إليه بروتاجوراس، لكن إلحاده قد وصل إلى درجة أعمق من ذلك وأثار استفسارات مازالت تقوم حولها مناقشات فى العصر الحديث. «الإنسان مقياس الأشياء». ليست هناك حقيقة موجودة لها من التأثير ماخلا ذلك التأثير الذى يدركه عقل الإنسان فإذا حدث ذلك فالشىء الواحد يظهر لشخص فى صورة ويظهر لشخص آخر فى صورة أخرى ، وكل منهما يكون على حق فيما يظهر له تماماً مثل رحيق النحل : انه لا يظهر حلو المذاق فحسب بل إنه يكون فعلا حلو المذاق بالنسبة للشخص المعاف ، كما أنه لا يظهر أيضاً مر المذاق فحسب بل يكون فعلا مر المذاق بالنسبة للشخص المريوق (المصاب قابالبرن). ولعلنا نسأل بروتاجوراس ان كان هذا الأثر أو ذاك زائفاً. وهل سوف يثبت زيفه عن طريق مزيد من البحث ؟ إنه يجيب بالنفى . كل تأثير لا يفوق

التأثير الآخر فى مدى صحته . كل ما هناك من فارق هو أن الحالة الإدراكية عند كل من الشخصين ليست فى درجة واحدة من الصلاحية . فنحن لا نستطيع أن نثبت للمريوق أن الرحيق الذى يتناوله حلو المذاق لأنه ليس كذلك ، كما أننا لا نستطيع أن نثبت للمدمن على تناول الخمر أنه لا يرغب فى تناول الخمر لأنه يرغب فى ذلك بالفعل . إن كل ما نستطيع أن نفعله هو أن نغير من الحالة الإدراكية للشخص ، أى نعالج اليرقان أو الإدمان . إن نظرتنا لهذه القضية تبعد عن ذلك كما أنها غير ثابتة . إنها نتيجة لمناقشات حامية حول إحساس سلبى . وكنتيجة لهذا التغيير يوجد دائماً فى حياتنا العملية حكمان يمكن أن يصدرا : حكم فى صف كل اقتراح معقول وحكم ضده ، فليس هناك تقرير عام غير قابل للمعارضة .

هناك معلمون آخرون يبدو أن لهم تأثيراً كبيراً على يوريبيديس . أرخيلايوس Archelaus الذى حاول أن يفسر « العقل » عند أناكساجوراس بصورة مادية مثل « الهواء » أو « الروح » إذ أن كلمة Spiritus تعنى «النفس» . وبروديكوس Prodicus الذى نسب إلى نفسه أسطورة قديمة معروفة تظهر فى الأدب اليونانى فى صور متعددة ؛ ذلك إلى جانب ما قدمه من أبحاث فى دراسة النحو . وموجز هذه الأسطورة هو أن هيراكليس وجد نفسه ذات مرة يقف فى مفترق طريقين : أول الطريقين كان رحباً متسعاً ممهداً يقود إلى منحدر بسيط والآخر كان ضيقاً صاعداً شاقاً ، ووجد أن من يسير فى الطريق الأول يصبح شريراً وكلما توغل فى الطريق ازدادت شروره ، ووجد أيضاً أن من يسير فى الطريق الآخر يصبح صالحاً وكان هناك أيضاً ديوجينيس الأبولونى Diogenes Apollonius الذى يظهر تأثير نظرياته عن الهواء واضحاً فى كتابات يوريبيديس . وبالطبع كان يوجد من بين الشبان سقراط ، ذلك المعلم الذى وصل إلى درجة كبيرة من العظمة والغموض لدرجة أنه لا يمكن التحدث عنه بإيجاز ، وعلى الرغم من أن البيت الذى وصلنا من ملهاة قديمة يقول إن « سقراط يجمع عيدان الحطب اللازمة للنار التى يشعلها

يوزيبيديس » إلا أن تأثير سقراط على صديقه الأكبر لا يظهر واضحاً . ولكن يوريبيديس لابد وقد تأثر بإلحاد الفيلسوف وبعدم إيجاد فروق بين المستويات العامة وبعزمه الأكيد ، ولقد تأثر أيضاً إلى حدما برفضه رفضاً باتاً لكل فلسفة ماعدا الفلسفة التى تهتم بأعمال وانفعالات الإنسان . «سوف لا يتحدث إلى الحقول أو الأشجار ، بل سيتحدث إلى هؤلاء البشر فقط الذين يسكنون المدينة » . إن هذه الكلمات التى قالها سقراط قد تكون شعاراً لأكثر من واحد من الشعراء المسرحيين .

إن عظمة الفلاسفة والسفسطائيين الذين جاءوا فى القرن الخامس قبل الميلاد لا تستقر بالطبع فى صحة النتائج العلمية التى وصلوا إليها ، كان أضعف وأتفه كتاب مدرسى صدر فى عصرنا أكثر صعوبة بمراحل كثيرة مما كتبه أنا كساجوراس . أما عظمتهم فتستقر — من ناحية — فى أنهم كانوا رواد الميادين التى تناولوها بالدراسة . لقد شقوا أولا الطرق التى استطاع العمال فيما بعد أن يتقدموا فيها ، ومن ناحية أخرى فإن عظمتهم تمتد على الجرأة والاهتمام اللذين بواسطتهما كانوا يتناولون الأفكار العظيمة الخصبة : تلك الأفكار التى منحتهم النور والحرية عندما كانوا يتعرضون لدراسة العقل البشرى والتى — كما رأينا — مازالت إلى حد كبير حتى الآن صور حية فى التفكير الفلسفى بعد أن مضى عليها أكثر من ألفى عام . وأن عظمتهم تستقر أيضاً فى الحرية الروحية التى كانت تدفعهم — دون أن تسيطر عليهم المخاوف واللعنات — نحو البحث وراء الحقيقة وخلق الجمال والوصول بحياة الإنسان إلى مستوى أرقى . وعلى كل دارس أن يلاحظ جيداً الاختلاف البيِّن بين السفسطائيين الذين كانوا يعيشون فى مجتمعات بركليس والمزارع العادى الساذج الذى كان يعيش فى الريف الأتيكى . وإذا كانت هنالك حاجة إلى مزيد من براهين على وجود تلك الهوة الكبيرة ، فإن خبرة يوريبيديس تقدم لنا براهيناً كافية فى هذا

الشأن : فهو نفسه قد اتهمه الزعيم الثورى كليون Cleon بتهمة « عدم الورع » وقد وجه نفس الاتهام ضد سلفه أيسخولوس . ومن بين هؤلاء الأصدقاء الثلاثة الذين تناولناهم بالذكر نجد أن يوريبيديس لم يمتد به الأجل حتى يرى إدانة سقراط ويشاهد إعدامه . لكنه رأى أنا كساجوراس وشاهد كيف اتهم « بعدم الورع » وكيف أرغم على الفرار وقضاء بقية حياته منفياً على الرغم من حماية بركليس له . وشاهد أيضاً محاكمة بروتاجوراس وإدانته بسبب ذلك الكتاب الذى قرأه علانية فى منزل يوريبيديس ، لقد أحرق هذا الكتاب أمام الملأ وقيل إن مؤلفه قد فر وأنه لم يجد لنفسه مأوى سوى أن يغرق فى اليم ويرى المعتدلون أن هذه القصة توضح كيف كانت الآلهة تنظر إلى مثل هذا النوع من الفلسفة .

لا شك أن التفكير فى أثينا فى العصر القديم كان أكثر حرية عنه فى أى مدينة أخرى خلال ألفى عام من الزمان. فالذين ذاقوا العذاب من أجل تفكيرهم التقدمى فى ميدان العقيدة يعدون على أصابع اليد ، لكنه لم يكن من الطبيعى — وخصوصا فى مثل تلك العصور المبكرة — أن يقوم الأفراد بمثل هذه المهمة الخطيرة نحو زملائهم فى البشرية ولم يعاقبوا فى أغلب الأحيان من أجلها . كانوا يقومون بإغراء الرجال لفترة مؤقتة على وضع أسباب ومثل عليا فوق ميول الجماهير وكان على الجماهير — إن عاجلا أو آجلا — أن تثور عليها وتتخلص منها .

إن إحدى السير القديمة تقرر أن الإحساس بالتنافس بين أنا كساجوراس والجماهير الرجعية هو الذى تسبب فى إقصاء يوريبيديس عن ميدان الفلسفة لكننا لا نستطيع بأى حال من الأحوال أن نقبل هذا الرأى . فان الطريق الذى سلكه يوريبيديس لم يكن وسيلة للفرار من الخطر أو تفادى كراهية الجماهير ، وعندما يظهر إنسان له موهبة غير عادية فى نظم الشعر فيجب علينا ألا نبحث عن الأسباب التى دفعته إلى الابتعاد عن كتابة النثر . انه لم يقتف أثر أنا كساجوراس بل سار فى الطريق الذى سار فيه أيسخولوس من قبل .

الفصل الثالث

ما هى المأساة اليونانية ؟ مآسى يوريبيديس الأولى

حتى ٤٣٨ ق .م «الكستس وتليفوس»

إن الجمهور فى العصر الحاضر ينظر إلى المسرحية كمادة للتسلية فقط، كما كان ينظر إليها جمهور العصر الاليزابيثى. لقد استطاع شكسبير أن يقول لجمهوره « إن رغبتنا الحقيقية هى إدخال البهجة على قلوبكم » ونحن اليوم لا نجد غرابة فى ترديد نفس الكلمات فأعضاء الفرق المسرحية لم يكونوا سوى أتباعا للنبلاء ، وكان من الطبيعى أنه إذا لم يرفه أتباع اللورد leicester عن ضيوفه وجب استبعادهم واستئجار غيرهم، وإذا لم ينالوا الإعجاب فكان فى استطاعة السيد إلغاء العرض المسرحى بأكمله وإصدار أوامره بحضور المهرجين والكلاب الراقصة .

مثل هذه النظرة كانت تعتبر حقيرة وتهكمية فى اعتقاد أى كاتب مسرحى من كتاب القرن الثانى عشر الذين كانوا يقومون بعرض مسرحياتهم العظيمة التى تصور ما جاء فى الكتاب المقدس داخل الكنيسة أو بالقرب منها . ومن المؤكد أن المادة التى كانوا يعرضونها فى حد ذاتها كانت تسيطر على ألباب المشاهدين مهما كان ضعف مستوى الممثلين ـ الذين كانوا فى نفس الوقت من رجال الدين ـ أو مستوى المؤلف وبهذا الصدد يقول رجل عظيم من رجال العصور الوسطى وهو gaston Paris كان الكون مسرحا كبيراً تجرى عليه مسرحية أبدية مليئة بالأحزان والأفراح، يقوم بتمثيلها أفراد ينتمون إلى العالم العلوى والعالم الأرضى والعالم السفلى. إنها مسرحية نهايتها معروفة تخضع تطورات الحدث فيها وفقاً لرغبات الله ، ومع ذلك فكل مشهد من مشاهدها ملىء بالعواطف والانفعالات، فكان المتفرج ينتقل إلى المجالس الثلاثيئية ، كان يشاهد جحافل الظلام وهى تمتزج بحياة البشر وتقدم

بعناصر الإغراء والمضايقات ، كما كان يشاهد أيضا القديسين والملائكة وهم يدافعون عن البشر ويتدخلون بينهم وبين جحافل الظلام . كان يرى بعينى رأسه قبلة جودا judas وكان يرى عمليات الصلب والتنكيل ، وكان يشاهد الهبوط إلى الجحيم ثم البعث ثم العودة مرة أخرى. ثم كان يرى أخيراً الأعداد الهائلة من غير المعتدلين أو الشريرين وهم يلاقون مصائرهم بين موت أو تعذيب مميت . ولعلنا نستطيع أن نتخيل ماذا كان يدور فى أذهان هؤلاء الذين كانوا يشاهدون هذه الأحداث وهم يؤمنون بها كل الإيمان(Poesie duMoyen AgeI, EssayI.) .

وعلى الرغم من وجود اختلافات شتى بين العصر اليونانى والعصور الوسطى من ناحية النظم الاجتماعية والعقائد الدينية فان البيئة التى نشأت فيها المأساة اليونانية المبكرة كانت بالتأكيد تشبه ظروف البيئة التى سادت العصور الوسطى ولم تكن المأساة اليونانية تشبه المسرحية فى العصور الوسطى فى أنها كانت دينية فقط ، ولا فى أنها قد تطورت من مرسوم معين من المراسيم الدينية ، ولا فى وجود تلك الحلقات الواضحة التى تدل على وجود استمرار تاريخى يمكن تتبعه من خلال المراسيم الدينية التى كانت تصور فكرة الموت والبعث والتى كانت تقام تكريما لبعض « المنقذين » المجوس ومن خلال تلك المراسيم التى كانت تصورها مسرحيات العصور الوسطى . لم يكن هناك تشابه بينهما فى هذه النواحى فقط بل أيضاً فى الفكرة التى كانت تعتمد عليها المأساة والتى كانت تحتوى على معظم التأملات الأساسية عند اليونان فيما يتعلق بالحياة والقدر وما يتعلق بالقانون والخطيئة والعقاب .

عندما نقول إن المأساة قد نشأت من الرقصات الدينية أو العقائدية وأن هدفها كان تصوير الجفاف الذى ينتاب المزروعات فى العام الجارى وعودة النضارة إليه بعد انتصاره على الموت فى العام الذى يليه ، فإن هذه الكلمات قد تظهر صعبة التبرير . لذا يجب علينا أن نضع فى تقديرنا بعض النقاط فأولا وقبل كل شىء كان

الرقص فى العصور القديمة عنصراً جوهريا من عناصر العبادة ، ولم يكن الرقص مجرد حركات تؤديها الأقدام بل كان محاولة للتعبير بواسطة كل عضو من أعضاء الجسم وبواسطة كل انحناءة من انحناء أنفه عن تلك الانفعالات التى لم يكن فى مقدور الكلمات التعبير عنها وخصوصاً كلمات أفراد من البشر كان من طبيعتهم البساطة التامة والجهل باللغة . وزيادة على ذلك فإن كلمة « النبات » اليوم ليست سوى اسم عام مجرد ، لكنها كانت لدى القدماء تشير إلى مخلوق له شخصيته ، فكان لا ينسب هذا الاسم لغويا إلى غير العاقل بل كان يعبر عنه بالضمير العاقل . كان فناؤه مثل كل فناء بيننا ، كما كان ازدهارة من جديد حدثاً يسعى الجميع إلى حلوله — عن طريق تقديم الصلوات والرقصات وماذا كان قد يحدث إذا لم يزدهر النبات مرة أخرى ؟ سوف تحدث مجاعة ، سوف تتسبب المجاعة فى انتشار فناء شامل ، هذه هى الفكرة التى كانت سائدة حينذاك والتى كانت تدور فى عقول سكان تلك القرى البدائية التى تستمد اعتماداً كليا على الزراعة كان يعود إليهم الفزع فى مواسم منتظمة ، فإذا ذهبنا إلى أبعد من ذلك وتساءلنا : لماذا تتوالى هكذا دورة الصيف والشتاء ! لماذا يذبل النبات ويموت الإنسان ؟ لقد كان لبعض الفلاسفة اليونانيين إجابات فى هذا الشأن قد لا يتطرق إليها الشك أبداً : طالما وجدت « الغطرسة » Hubris ووجد « الظلم » Adikia فلا بد من وجود الموت . وفى كل عام يصبح النبات قويا ويحس بقوته فتسيطر عليه « كبرياؤه » التى هى فى الحقيقة خطيئة لا بد وأن يقابلها جزاء صارم ، يقول هيرا كليتوس Heraclitus « إن الشمس سوف لا تتعدى حدودها ، فان فعلت ذلك فسوف تلاحقها آلهات الغضب حتى يحققن العدالة » هذا هو قانون جميع الكائنات . « الجميع يلاقون جزاء لما قدمت أيديهم حتى تتحقق العدالة ، كل منهم يكافىء طبقا لقانون يحتمه الزمن » (هيرا كليتوس ، شذرة رقم ٩٤ ؛ أنا كسيما ندر ، شذرة رقم ٩) . إن تاريخ ازدهار الكائنات فى كل عام هو مثال لهذا الميزان العكسى . « فالروح الحولية » ـ

أو الروح النباتية . أو روح إله القمح ، أو غير ذلك من الأسماء المختلفة التى ترمز إلى شىء واحد — تزدهر فى وقت ما ثم يتملكها الغرور فينقض عليها عدوها ويقضى عليها وبذلك يصبح هذا العدو قاتلا ويستحق الموت على يد المنتقم المنتظر الذى هو فى الحقيقة ليس سوى المخطىء الذى كان قد لقى حتفه من قبل ثم بعث من جديد ، لقد أصبحت الاحتفالات الموسمية التى تتعلق بهذه « الروح النباتية » معروفة بصورة تفوق الوصف ، كما انتشرت أيضاً فى أنحاء الكرة الأرضية ، لذا نجد أنه من المستحسن الرجوع إلى كتاب « الغصن الذهبى » The Golden Bough تأليف Frazer وخصوصا الجزء الذى يحمل عنوان « الإله الذى يموت The Dying God » كان الإله ديونوسوس — روح المأساة اليونانية — واحدا من هذه الآلهة التى تموت مثله فى ذلك مثل آتيس Attis وأدونيس Adonis وأوزيريس Osiris

ويمكن القول بأن عبادة ديونوسوس التى تعتبر النواة التى نشأت منها المأساة كانت تشتمل على ست مراحل منظمة :

(١) مرحلة الصراع Agon وفيه تتقاتل « الروح » مع عدوها الذى يظهر فى نفس الصورة إذ أن العام الحالى فى الحقيقة يقاتل العام الماضى .

(٢) التعذيب أو الكارثة Pathos التى كانت تأخذ فى العادة هيئة Sparagmos أى التمزيق إرباً ، فجسد إله القمح يمزق ويبعثر على الأرض فى صورة حبات يفوق عددها الحصر وأحيانا تكون هذه المرحلة موت قربان .

(٣) الرسول الذى يأتى بالأنباء .

(٤) البكاء الذى كان يختلط غالباً بأنشودة مرحة ، إذ أن موت الروح القديمة هو فى نفس الوقت ظهور لروح جديدة .

(٥) الاكتشاف أو التعرف على شخصية الإله المختفى أو الذى تمزق جسده ، وأخيراً .

(٦) ظهور الإله أو بعثه فى عظمة وكبرياء[1] .

هذا العرض الديونوسى الذى تحول فيما بعد إلى صورة درامية والذى شذبته أيدى مجموعة ممتازة من فنانين ملهمين قد تطور حتى وصل إلى تلك الصور التى تعرف الآن بالمأساة اليونانية . لقد استطاع الإحساس الخلاق للفنان أن يتغلب بالتدريج على العاطفة المجردة التى كانت تسيطر على المتعبد .

لقد حدث نفس هذا التطور تماماً فى المسرحية أثناء العصور الوسطى ؛ أو على الأصح أخذ هذا التطور مكانه عندما بدأت التأثيرات العلمية الدنيوية فى تفتيت المسرحية أو إتلافها . فلقد كانت المسرحية الدينية فى أول الأمر تتناول قصة الإنجيل بوجه عام ، ثم بدأت بعد ذلك تعالج بعض أجزاء معينة منها ، فهناك مثلا مسرحية رائعة تصور إعدام الأبرياء ثم تناولت بعد ذلك مشاهد من صنع الخيال تضمنتها القصة ولكنها لم تذكرها ذكراً صريحاً مثل التجارب التى مرت بها ماجدالين عندما عاشت فى « بسرور » ومعاملاتها مع بائعى الجواهر وما يشبه ذلك من أحداث . ثم ابتعدت المسرحية بعد ذلك بطريقة مباشرة عن حدود التاريخ الذى يسجل حياة المسيح فتناولت سيرة القديس نيقولا والقديس أنطون أو سيرة أى شخص كان فى تناول قصته رواية صالحة أو علاقة بذلك الجو المقدس .

وبنفس الطريقة اتسعت دائرة للمأساة اليونانية . كانت تتناول فى أول الأمر

---

(١) هذا هو رأى المؤلف الذى نشره قبل ذلك فى كتاب Themis لمؤلفته Jane Harrison صفحة ٣٤١ وما بعدها ، وهو يتعرض لوجهة نظر الدارسين المعتدلين فيما يتعلق بأصل المأساة . انظر أيضا الفصول الأولى من كتاب Cornford, From Religion to Philosophy ومن أهم النظريات التى تستبعد ذكر ديونوسوس فيما يتعلق بأصل المأساة هى نظرية Sir William Ridgeway الذى يرى أن المأساة قد نشأت من احتفالات جنائزية تقام تكريماً للأبطال بعد موتهم ؛ انظر كتابه Origin of Tragedy, Cambringe, 1910 .

قصص أبطال أو أرواح — والفرق بسيط بين البطل والروح — يشبهون فى طبيعتهم طبيعة الإله ديونوسوس مثل بنثيوس Pentheus ولوكورجوس Lycurgus وهيبولوتوس Hippolytus وأكتايون Actaeon وشخصية أخرى قد أستطيع أن أضيفها إلى تلك الشخصيات ، أنها شخصية Orestes ثم بعد ذلك تناولت أبطالا آخرين ارتبطت ذكراهم ببعض الشعائر الدينية . لأننا إذا ما وضعنا فى حياتنا بعض استثناءات ضئيلة غير ثابتة نستطيع أن نقول إن المسرحية لم تكن سوى « أصل أو سبب » لإحدى الشعائر الدينية ، أو على الأصح ما كان يسميه اليونانيون aition ، أى أنها كانت حادثاً تاريخياً وهمياً يعتبره اليونانيون « أصلا » أو « سبباً » لهذه الشعيرة الدينية . وهكذا كان موت هيبولوتوس السبب aition فى نشأة تلك الشعيرة التى كانت تقدم مصحوبة بالبكاء على قبر هيبولوتوس وكان موت أياس السبب aitiou فى إقامة الاحتفالات التى تعرف باحتفالات أياس Aiantia ، وكان موت أطفال ميديا السبب aition فى نشأة شعيرة دينية معينة فى كورنثا ، وكانت قصة بروميثيوس Prometheus السبب aition فى نشأة « أعياد اللهب » التى كانت تقام بطريقة معينة فى أثينا . أما للأساة نفسها — كشعيرة دينية — فإنها كانت تشير إلى أصلها الأسطورى .

لقد امتد موضوع المأساة اليونانية إلى أبعد من تلك الحدود ، إذ أنها تناولت بعض حوادث قليلة لم يكن قد مضى عليها زمن طويل ، ولكن يجب أن نلاحظ أن هذه الحوادث قد تم اختيارها بعد أن ثبت أنها تستعرض عظمة أو سحرا بطوليا — ونستطيع أن نقول ان تلك الأحداث — مثل معركة سلاميس أو سقوط ميليتوس Miletus — كانت قد تحولت إلى مادة للاحتفالات الدينية .

ومهما يكن من الأمور فان الطابع العام للمأساة اليونانية قد استطاع بكل قوة أن يتخلص من الرقابة التى كانت تمتاز بها الشعيرة الدينية المجردة . وبذلك

أصبحت الموضوعات أكثر عمقاً وتنوعا كما أصبحت طريقة العرض أكثر فناً وسمواً وإن ما بدأ فى صورة شعيرة دينية محضة قد انتهى إلى صورة مسرحية خالصة . وبمرور الزمن بدأ يوريبيديس فى التأليف المسرحى بعد أن كان أيسخولوس — الكاتب المسرحي الأول — قد وصل بالمسرحية اليونانية إلى أسمي مستوى . وقرأت أجيال بأكملها مسرحيات أيسخولوس دون أن تفطن إلى وجود ذلك الطابع الشعائري الذى يكمن خلفها. لقد جعل هذا الشاعر العرض المسرحي أكثر طولا وأكثر تأثيراً، ونظم ثلاث مآسى مسلسلة تكون موضوعا واحداً ثم اختتمها بمسرحية تختلف عنها بعض الشىء وكانت « مسرحية ساتورية » وأثناء عرض المآسى الثلاث اختفى عن الأنظار ذلك العنصر التهريجي الوحشى الذى كان مناسبا لعبادة الإله ديونوسوس والذى كان يتميز بوجود راقصين تغطى أوداجهم لحية كثة وتظهر أجسادهم على هيئة نصف حيوان ونصف إنسان . وبعد نهاية هذه المآسى الثلاث كان على هؤلاء الراقصين أن يظهروا أمام عيون المتفرجين ليستعرضوا حركاتهم التهريجية . يلوح أن شعراء المأساة الآخرين لم ينظموا مسلسلات تتكون كل منها من ثلاث مآسى ذات موضوع واحد . « تريلوجيا » أما يوريبيديس نفسه فقد ابتعد بالتدريج عن نظم مسرحيات ساتورية ، إذ استبدلها بنوع غير مألوف من المأساة الشبه ساتورية وهى مسرحية تتبع التقاليد المأساوية وتتحرر من الخشونة الساتورية ولكنها تحتوى على شخصية واحدة — على الأقل — نصف هزلية وتصور جوا خياليا بعض الشىء .

كان هذا النوع الدينى من المأساة يعرض فى صورة مهيبة على مسرح الإله ديونوسوس أثناء الاحتفالات الديونوسية الكبرى التى كانت تقام فى كل عام . وربما كان يعرض أحياناً أثناء بعض الاحتفالات الأخرى . كان هذا العرض يقام على شكل منافسة مثل أغلب الاحتفالات اليونانية . وانى أعتقد أن أصل هذه العادة يرجع إلى سبب دينى ، فقد كان الهدف من ذلك هو خلق روح النصر Nike

فى الاحتفالات وهذا لا يأتى إلا عن طريق المنافسة . كان الأرخون أو « أحد الحكام » الذى يشرف على الاحتفالات يختار ثلاثة شعراء ليشتركوا فى المسابقة وثلاثة رجال أثرياء ليقوم كل منهم بدور « الخوريجوس » لكل شاعر من الشعراء الثلاثة ، أى أن الخوريجوس كان يتحمل كل نفقات العرض المسرحي . وعند ما تتم عملية الاختيار يذاع أن الشاعر « قد حصل على جوقة » وكان من واجبه حينئذ أن « يدرب الجوقة » وبعد نهاية الاحتفال كانت لجنة من خمسة قضاة يتم اختيارهم بدقة غير مألوفة تمنح الجائزة الأولى والثانية والثالثة فالمتنافس الأخير كان لابد وأن يحرز بعض « النصر » لأن مجرد ذكر كلمة « الفشل » فى مثل هذه المناسبة كان يعتبر فألا سيئا .

هذا هو الطريق الرسمى الذى كان على شاعرنا يوريبيديس — بقدرته الخلاقة — أن يسلكه وإن كنا قد ألقينا عليه مجرد نظرة سريعة أن سجل أعماله المبكرة ليس ـ لسوء الحظ ـ كاملا ، وهذا ما كنا نتوقعه تماماً ومع ذلك فقد استطعنا أن نصل إلى معرفة اسم وموضوع أول مسرحية نظمها واستحق من أجلها « أن يحصل على جوقة » ـ كانت قصتها مستمدة من تلك الفكرة القديمة المرتبطة بالروح الحولية التى تمزقت إربا أو تناثرت على شكل بذور ثم عادت إليها الحياة مرة أخرى واستردت نضارتها. لقد فرت ميديا — تلك الفتاة الساحرة التى كانت تسكن الشواطئ النائية الواقعة على البحر المظلم — بعيداً عن وطنها فى صحبة المغامر اليونانى ياسون fason حيث كان عمه بلياس Pelias يتربع على العرش. كان بلياس يكره ياسون إذ أن لأول كان قد اغتصب العرش من أجدادا الأخير ، وكان من الطبيعى أن تحمل بنات بلياس الضغينة لميديا فأخذن يوغرن صدر ياسون بالكراهية نحو زوجته الأجنبية مما دفع تلك الزوجة العنيدة إلى التصميم على التخلص من بلياس والانتقام من بناته والعمل على استعادة قلب ياسون إليها مرة أخرى . لقد صممت على القيام بكل هذه المهام فى وقت واحد فتظاهرت بأن إعادة الشباب إلى أى شخص عجوز وحرصت بنات

بلياس على القيام بهذه التجربة على والدهن فنتج من ذلك موت بلياس ميتة شنيعة مؤلمة وأصبحت بناته مرتكبات لجريمة قتل رهيبة . ويلوح أن ميديا ظلت فخورة بانتصارها حتى اكتشفت فى آخر الأمر أنها قد تسبب بجريمتها فى تحطيم حياة ياسون وأنها قد علمته فى الحقيقة كيف يكرهها . هذه المسرحية تمتاز بميزتين فى الواضح أولا أنها مستعدة من إحدى الشعائر القديمة، هذا إلى أنها تعالج موضوعا من موضوعات يوريبيديس ألا وهو تصوير انفعالات امرأة ضارية معذبة .

عرضت مسرحية « بنات بلياس » عام ٤٥٥ ق . م . عندما كان الشاعر فى التاسعة والعشرين من عمره وبعد مرور عام واحد على وفاة أيسخولوس ومرور ثلاثة عشر عاماً على تاريخ أول فوز لسوفوكليس ؛ ولم يفز يوريبيديس بالجائزة الأولى سوى عام ٤٤٢ ق . م . قبل عرض انتجونا بعام واحد وإن كنا لا نعلم عنوان المسرحية التى عرضت فى هذه المناسبة .

ليس لدينا سوى نموذجان لأعمال يوريبيديس قبل عام ٤٤٢ ق . م وإن لم يتفق الجميع على ذلك . فمسرحية « السكوكلوبس مسرحية ساتورية بحتة وبسيطة كما أنها المسرحية الساتورية الوحيدة التى وصلتنا كاملة . يبدو أن تاريخ عرضها سابق على تاريخ عرض مسرحية « ألكستس » ، كما أن لها أهمية ملحوظة لأنها تصور يوريبيديس وهو يكتب — للمرة الأولى والأخيرة فى حياته — دون فكرة مستمدة arriere pensee إنها مسرحية خفيفة مرحة مستمدة من قصة أوديسيوس — كما يرويها هوميروس — عندما كان فى كهف السكوكلوبس يظهر فى هذه المسرحية عنصر للفكاهة والخيال بوضوح لدرجة أن ذروة القصة . وهى احتراق عين العملاق بواسطة فرع شجرة ضخم متوهج — قد احتفظت بصورتها الخيالية المسلية . لكن من المحتمل أن يوريبيديس قد جعل ذروة القصة مفزعة وأثار عطف المشاهدين وشفقتهم وجعلهم يقفون فى صف الضحية .

أما مسرحية ريسوس Rhesus فقد وصلنا نصها فى صورة غير عادية وغالباً ما يعتبر مدسوسا على أعمال يوريبيديس . ومع ذلك فنحن نعلم أن يوريبيديس قد نظم مسرحية بعنوان « ريسوس » وأن المصادر القديمة تذكر أنه نظمها عندما كان حديث السن . أما عن رأيى الخاص — وقد ذكرته فى مقدمة ترجمتى لهذه المسرحية — فهو وجود احتمال بأن هذه المسرحية قد عرضت بدلا من مسرحية ساتورية فى نهاية عرض أقيم بعد وفاة يوريبيديس وأن النص الذى بين أيدينا قد يكون من نظم شاعر آخر أعاد نظمها من جديد بعد وفاة يوريبيديس . ويبدو أن مؤلف هذه المسرحية كان فى سن الشباب لأنها مليئة بالحرب والمغامرات، مليئة بالنبلاء المغامرين والفرسان الشجعان . هذه الصور لا تتفق مع الصور التى نراها فى مسرحيات يوريبيديس وإن ظهرت فى المشهد الأخير من المسرحية حيث يقف الجنود صامتين حائرين بينما تبكى أم ثكلى ولدها الميت . إن أشعار هذا المشهد رائعة ولكن لها خاصية سرعان ما تلفت الأنظار ، ففيها تحول مفاجىء نحو إيجاد مرارة فى المشهد وبعث ريح باردة سرعان ما تنتزع القلب . ولقد ظهرت مثل هذه اللمسات اللاذعة فيما بعد — فى صورة جميلة أو فى صورة رومانتيكية — فى كل مسرحية نظمها شاعرنا يوريبيديس .

منذ مطلع حياة يوريبيديس حتى عام ٤٣٨ ق . م . حين أتم عامه السادس والأربعين لم تستطع المصادر القديمة — كما بينا من قبل — أن تمدنا بمعلومات كافية . عرض يوريبيديس فى ذلك العام رباعية تنتظم ثلاث مآس هى « نساء كريت » و« الكمايون فى بسوفيش Psophis » و « تليفوس » ومسرحية شبه ساتورية هى مسرحية « ألكستس » . ولقد وصلتنا المسرحية الأخيرة كاملة وهى تشير إشارة صريحة إلى ما وصل إليه تفكير يوريبيديس . وتوضح القصة كيف حكمت الأقدار على أدميتوس — أحد ملوك تساليا — أن يموت فى يوم معين وإن كان قد سمح له — لقاء ما قدمه من طاعة نحو الآلهة منذ فترة طويلة — باختيار

شخص ليموت بدلا منه . ورفض والده العجوز ووالدته الشمطاء أن يموتا بدلا منه، بينما وافقت زوجته الشابة بل ورحبت بالموت من أجله . وانتقلت إلى القبر مصحوبة بأناشيد رائعة بينما أقبل البطل الجسور هيراكليس إلى قصر أدميتوس فى صورة ضيف . واستطاع أدميتوس بلباقة فطرية أن يخفى عن هيراكليس ما كان يدور فى القصر وأن يأمر تابعيه بأن يقوموا بالترفيه عن ضيفه . ويحس هيراكليس بالنشوة وتسيطر عليه الخمر ويطوق بأكاليل الزهور ، وفى نفس الوقت يتم دفن جثة ألكستس . ويعلم هيراكليس بعد ذلك بحقيقة الأمر ، ويثوب إلى رشده على أثر هذه الصدمة فينطلق فى الظلام لمصارعة إله الموت بين القبور ويحطم ضلوعه ويسحقه ويرغمه على التنازل عن فريسته . يظهر فى هذه المسرحية بوضوح الطابع الساتورى الخيالى ، فالمسرحية ليست من النوع المأساوى الخالص ، إنها تتناول القصة فى رقة وخيال ورومانتيكية ، لكن يوريبيديس وسط هذه اللمسات الرومانتيكية لم يترك الفرصة تمر دون أن يبرز نقطة الضعف فى الأسطورة المقدسة كانت الكستس دون شك جميلة ، وكان جميلا منها أيضاً أن تموت فداء لزوجها ، ولكن كيف كان موقف أدميتوس حين سمح بأن تموت بدلا منه ؟ إن أى كاتب مسرحى عادى قد يتجنب إثارة مثل ذلك السؤال الأحمق . قد لا يوافق أدميتوس على تضحية زوجته من أجله ، وقد تقوم الزوجة بهذه التضحية رغما من زوجها أو من غير أن يعلم ، لأن علينا أن ندافع عن شخصية البطل . إن يوريبيديس لم يفعل أى شىء من ذلك فأدميتوس — كما صوره يوريبيديس — يبكى بمرارة على فراق زوجته ولكنه يعتقد فى قرارة نفسه أن من الطبيعى جدا أن تموت الزوجة بدلا من الزوج . ويعمى هذا الاعتقاد بصره حتى يأتى والده العجوز فيريس Pheres — الذى رفض رفضا باتا أن يموت بدلا من أى شخص آخر مهما كان — لكى يقدم القرابين فى أثناء جنازة الكستس وتقوم مشادة بين هذين الرجلين الأنانيين . إن هذه المشادة تظهر ضعف شخصية أدميتوس فى لغة مدمغة تصور

البراعة وتبتعد عن كل شفقة . وإن كان هذا المشهد يثير الحزن العميق فى نفس القارئ الرومانتيكى إلا أنه يجعل المسرحية تتصف بالعمق لا بالسطحية .

إن جميع المسرحيات التى عرضت فى عام ٤٣٨ ق . م . تعبر تعبيراً صادقاً — وإن اختلفت طريقة التعبير فى كل منها — عن روح المؤلف، ولنتناول كل واحدة منها بإيجاز . فمسرحية « ألكمايون فى بسوفيس » من النوع الذى نسميه بالنوع الرومانسى . كان ألكمايون ابنا لامرأة تدعى اريفيلى Eriphyle خدعت زوجها وقتلته من أجل قلادة رائعة كانت تملكها ذات مرة هارمونيا Harmonia ابنة الإله آريس. وقتل ألكمايون والدته فأصيب نتيجة لذلك بالجنون وحقت عليه اللعنة، وأخذ يبحث عن طريقة يكفر بها عن جريمته ففر إلى أرض بسوفس Psophis حيث قابله الملك وساعده على القيام بعملية التكفير ثم زوجه ابنته أرسينوى Arsinoe التى استحقت بذلك أن تمتلك القلادة. ولكن خطيئة ألكمايون كانت عظيمة لا تغتفر بمثل هذه الطريقة ، فهام على وجهه وكانت تلعنه كل بقعة من الأرض تطؤها قدمه، ولذا كان عليه أن يذهب إلى مكان لم يكن له وجود قط فى الوقت الذى ارتكب جريمته ، وبذلك فقط كان يستطيع أن يكفر عن خطيئته . وتوصل ألكمايون إلى معرفة مثل هذا المكان إذ كان هناك بعض الجزر الطميية التى لم يكن قد مضى على تكوينها فترة طويلة عند مصب نهر أرخيلوؤس Archelous وهناك وجد أخيرا الاطمئنان وتزوج من ابنة أرخيلوؤس التى كانت تسمى كاليروى Callirrhoe والتى طلبت منه القلادة فعاد إلى بسوفيس ليأخذها من أريسينوى لقد أخبر أرسينوى بأنه فى حاجة إلى القلادة من أجل التكفير عن خطيئته فأسرعت بدورها إليه . ولكنها تكشف بعد ذلك أنه يريد تقديمها إلى زوجته الجديدة فيتملكها الغضب وتقتله وهو فى طريقه إليها . إنها قصة رومانتيكية ذات مراحل متباينة ، بها لمسة رائعة من الانفعال التراجيدى .

وهناك مسرحية أخرى جديرة بالذكر ، إنها مسرحيه تليفوس التى يبدو أن سوء الحظ كان يلازمها فى أثناء عرضها إذ شاهدها أريستوفانيس عندما كان صبياً لم يتجاوز السادسة عشرة من عمره ، لكن الشاعر الكوميدى لم يكن فى استطاعته أن ينساها ، فكل ما نعرفه عن هذه المسرحية تقريباً قد جاءنا عن طريق إشاراته التهكمية . كانت هذه المأساة تعبر عن أسلوب جديد فى ميدان المسرحية الاتيكية ؛ أسلوب المغامرات والاهتمام بتطور الحدث ، ذلك الأسلوب الذى طوح بقيم المأساة وفخامتها التقليدية ، فقد كان العرف السائد فى ميدان المأساة هو أن ترتدى الشخصيات ملابس أنيقة تشبه ملابس رجال الدين وأقنعة تطورت تطويرا تدريجياً لكى تناسب دور الشخصية . ويعتبر استعمال مثل هذه الملابس الفاخرة فى العرض المأساوى إرثا قديماً وجد منذ نشأة المأساة عندما كانت ذات طابع دينى تظهر فيه طريقة الشعوذة . ولم تستطع المسرحية اليونانية أبدا أن تتخلص منه حتى عندما وصلت أزهى عصورها. وإنه من الصعب جداً أن نكون فكرة واضحة عن الصورة التى ظهرت عليها المأساة اليونانية بوجه عام سنة ٤٣٨ ق . م . أو أن نلاحظ أى تغيير ملحوظ طرأ على استعمال الملابس فى مسرحية « تليفوس » وعلى الرغم من ذلك فقد طرأ تغيير أثار تعليقاً عاصفا : كان تليفوس ملكا على موسيا Mysia التى لم تكن تبعد كثيراً عن طروادة ، وعندما ركب اليونانيون البحر إلى طروادة ضلوا الطريق واقتحموا أرض تليفوس دون أن يفطنوا لخطئهم — وقاومهم تليفوس مقاومة عنيفة فجرحه أخيليس بحربته السحرية . وقالت إحدى النبوءات إن الجرح سوف لا يلتئم إلا على يد من سبب الجرح . وعندما عاد اليونانيون إلى بلادهم ليدبروا الخطة من جديد لغزو طروادة ذهب الملك تليفوس متخفيا فى صورة شحاذ أعرج ووصل إلى قلب الجيش اليونانى ثم دخل قصر أجاممنون. ولما كان على الملك أن يتخفى فى هيئة شحاذ اضطر يوريبيديس أن يظهره على المسرح فى ملابس بالية وأن يزوده بمخلاة . ولعله كان من الصعب أن يفعل غير ذلك ، ولكننا نستطيع

أن نتخيل أن ملابس الشحاذ كانت أكثر واقعية إلى حد ما وأقل رمزية مما كان يتوقعه المشاهدون. وعلى الرغم من أن ذلك العمل أثار فزع النقاد إلا أنه كان يتكرر بعد ذلك، إذ أصبح من المعتاد أن يرتدى كل من يقوم بدور تليفوس أوفيلوكتيتس ملابس بالية حتى فى أثناء عرض مسرحيات سوفوكليس .

وهناك مشاهد رائعة فى هذه المسرحية تصور جرأة الغريب المتطفل المهلهل الثياب . لقد اقترح قادة اليونان أن يكون مصيره الموت ثم أتاحوا له الفرصة للدفاع عن نفسه . ويبدو أن تليفوس قد تحدث بطريقة أنقذت رقبته من السيف فالدفاع عن شخص فى مثل هذا المأزق كان من صفات يوربيديس ، لقد اعتبر اليونانيون فى بساطة متناهية أن تليفوس كان عدوا لهم وأن من الواجب القضاء عليه فى أثناء حملتهم التالية . وأوضح الشحاذ أن تليفوس قد شاهد الدمار يحل بأرضه فكان عليه أن يدافع عنها، وأن أى يونانى كان لابد أن يفعل ذلك لو تعرض لمثل هذا الموقف فليس هناك إذن لوم على تليفوس فيما فعل . وفى نهاية المشهد تظهر شخصية الشحاذ الحقيقية ، لقد كان تليفوس نفسه هو الذى يتحدث، واندفع اليونانيون نحو أسلحتهم ولكن سرعان ما اختطف تليفوس الطفل أورستيس من مهده ووقف مهددا : إذا تحرك أحد من أعدائه فسوف يقضى على الطفل ، فما كان من أعدائه إلا أن قبلوا شروطه وعقدوا صلحا معه . إننا نلاحظ أن هذه المسرحية لم تكن سوى ميلودراما رائعة كما كانت خطوة فى اتجاه الواقعية ذلك الاتجاه الذى اتخذه يوربيديس وحده بصورة واضحة . لكننا نلاحظ ملاحظتين تشيران إلى يوربيديس كفيلسوف . فالشحاذ الذى يطالب بتحقيق العدالة نحو عدو الوطن يثير نقط ، طالما رددها يوربيديس نفسه فيما بعد . إن أريستوفانيس كان يقصد فكرة معينة عندما استشهد ببعض أبيات من مسرحية يوربيديس فى ملهاة نظمها بعد ذلك بثلاثة عشر عاما اسمها « أهل أخارنيا » ليدافع عن سياسة التروى مع أسبرطة . أما الملاحظة الثانية فهى تلك اللمسة الملفتة للأنظار والتى تعبر عن الحزن فى آخر المأساة . يطلب

اليونانيون من تليفوس أن يكون لشجاعته وسرعة بديهته حليفهم ضد طروادة ولكنه يرفض لأن زوجته كانت أميرة طروادية وإن كان قد وافق ، كارها ، على أن يرشد الجيش إلى الطريق للوصل إلى وطن زوجته ثم يعود .

والمأساة الباقية من هذه التريلوجيا التي عرضت عام ٤٣٨ ق . م . تتناول موضوعاً يعتبر حساساً بالنسبة ليوريبيديس . فمسرحية « نساء كريت » تتناول قصة أيروبى Aerope تلك الأميرة الكريتية التي أحبت في الخفاء سيداً أو جنديا شابا ثم يكتشف أمرها فسلمها والدها إلى بحار يونانى ليلقى بها في البحر . لكن البحار يعفو عنها ويصاحبها إلى بلاد اليونان . والقصة ، فيما يبدو، حكاية شعبية مثيرة لا تهدف إلى إزعاج أى إنسان ، لكن تلميذ السفسطائيين لم يترك مثل هذه الروما تيكية كما هي . لقد أراد أن يتناولها بالبحث عن طريق أسس الحياة الواقعية . ولقد ظلت الأناشيد التي عبرت بها أيروبى عن غرامها تذكر كاتهامات ضد يوريبيديس حتى بعد موته . إن جميعها كانت كافية لإثارة العطف بطريقة فنية سامية نحو أولئك العذارى المخطئات . ولكن يوريبيديس يبدو أنه قد حاول إدخال الشك في النفوس فيما إذا كانت الفتاة قد ارتكبت فعلا أى عمل مخجل يدفع الرجال الأفاضل إلى قتلها . ولم يكن يوريبيديس في الحقيقة متهاونا بل كان حازماً جدا في نظرته الأخلاقية . كان مجال السلوك الجنسى من أخصب الميادين — بعد المجال الدينى مباشرة — بالنسبة للأعمال السخيفة والعقاب الصارم ، وكان طبيعيا أن يعتبره السفسطائيون ميدانا لمعركتهم . كان ملوك مصر عامة يتزوجون من أخواتهم وكانوا يفعلون ذلك طبقاً للتقاليد الدينية . مثل ذلك الزواج كان خطيئة في نظر الرجل اليونانى وكان لا يصح حتى مجرد التحدث عنه . وهناك مشكلة أثارها يوريبيديس بعنف في مأساة « أيولوس » Aeolus وهي تتناول قصة خرافية قديمة عن ملك الرياح الذى كان يقوم بدور الحاكم في جزيرة تغمرها مياه البحر ويقيم معه أبناؤه الاثنا عشر الذين تزوجوا من بناته الاثنتى عشرة . في هذه

للمسرحية يسأل الملك فى غضب : « ألا تستطيع أن تنظر إلى عينى دون أن تحس بالعار من أجل ما فعلت ؟ » ويجيب الابن : « أين هو العار إذا كان من قام بهذا العمل لا يحس أنه قد فعل أى عمل شائن ؟ » . وتناول يوريبيديس فى بعض الأحيان روايات يقوم فيها إله ما بدور العاشق لفتاة آدمية — كما سنرى فى مسرحية أيون Ion ، وكان الشاعر مولعا بإثارة العطف نحو الفتاة والاحتقار نحو الإله. وقد تناول مرة واحدة ذلك الحب المستحيل من ناحية بسيفاى Psiphae الكريتية نحو الإله الكريتى الذى ظهر لها على هيئة ثور ، لقد تناول يوريبيديس هذه الأسطورة وسط سحابة من الروحانية الدينية الغريبة . ولكن الشىء الذى يثير الاهتمام هو أننا لا نجد عند يوريبيديس أى أثر يشير إلى ميله نحو ذلك النوع من التسامح المفسد للأخلاق والذى كانت تختلف نظرة القدماء إليه كل الاختلاف عن نظرتنا . ويظهر ذلك أيضاً نحو السكوكلوبس ونحو لايوس المفكود .

لعلنا نستطيع الآن أن نصل إلى مدى ما كان يحسه المتفرج العادى نحو أعمال يوريبيديس المبكرة حتى عام ٤٣٨ ق . م كان يحس بالمغامرة ، بالبراعة، بالتجديد ، بالرومانتيكية ، وبالتأثير عن طريق المناظر ، كل ذلك كانت تصاحبه أشعار غنائية رقيقة وسيطرة رائعة على اللغة اليونانية ومزيج جرىء بعض الشىء من حكمة السفسطائيين التى قد تنال إعجاب المتفرجين أحياناً . وربما أحس المتفرجون أيضاً أن تلك الهبات الرائعة كان لا يصح بأى حال من الأحوال أن تشوهها لمحة غامضة من عدم التوافق . لقد كان ذلك يدعو إلى الشفقة ، ولما كان يوريبيديس قد جاوز فى ذلك الوقت السادسة والأربعين من عمره فلا بد وأنه كان قد تعلم كيف يخفف من وعورة الموقف . وأما قبل ذلك فإنه لم يعرف وسيلة لمثل هذا التخفيف .

الفصل الرابع

بدء الحرب ، مآسي يوربيديس عند نضوجه

من ميديا إلى هيرا كليس .

وصلتنا معلومات كافية عن مسرحية « ميديا Medea » التي لا بد أنها قد أذهلت المتفرجين فى أثناء عرضها على الرغم من أننا نعلم أن الحكام الرسميين فى المسابقة المسرحية قرروا لها الجائزة الثالثة . ومع ذلك فسرعان ما أخذت مكانها بعد فترة من الزمن — وإن كنا لا نعلم مدى تلك الفترة بالتحديد — كواحدة من تلك الأعمال الرائعة الكاملة التى تمثل النبوغ فى المأساة اليونانية. لقد ظل تأثيرها واضحاً على تفكير من جاءوا بعد يوربيديس فى العصور القديمة .

تبدأ حوادث مسرحية « ميديا » حيث تنتهى مسرحية « بنات بلياس » لقد فر ياسون Jason بصاحبة ميديا وطفليهما إلى كورنثا التى كان يحكمها كريون Creon ، ذلك الملك العجوز الذى كانت له ابنة واحدة ولم يكن له ولد يخلفه ، ويرى كريون فى ذلك الأمير الجسور زوجاً مناسباً لابنته إن هو قد تخلص من زوجته الأجنبية التى تجلب عليه العار ، لم يستطع ياسون أبداً أن يصارح زوجته بالحقيقة ، ومن ذا الذى كان يستطيع إلى ذلك سبيلا ؟ فيقبل شروط كريون سرا ، ويتزوج من ابنته ، ويذهب كريون مع جنوده إلى ميديا ليطردها فى الحال بعيداً عن أرض كورنثا . وتتوسل ميديا إلى كريون ليمنحها يوماً واحداً تستعد فيه للرحيل إلى منفاها ، إنها لم تطلب سوى يوم واحد لكى تستعد هى وأطفالها . وتتوسل ميديا إلى كريون وتتملقه وتبرر توسلاتها فيستجيب إلى طلبها . وعندئذ يشاهد المتفرج على المسرح منظراً يجمع بين كل من ياسون وميديا فيقول كل منهما للآخر كل ما فى قلبه أو على الأقل يحاول كل منهما أن يفعل

ذلك ، إن ذكرى الأيام السالفة التى قضاها ياسون مع ميديا وأدبه وأخلاقه المعروفة تمنعه من مصارحة ميديا بالحقيقة كلها ، ومع ذلك فإن هذا المنظر يمتاز بالروعة فيظهر ياسون عاقلا هادئا مستعداً لتنفيذ كل مطالبها ومدها بكل ما تحتاج إليه إلا أنه لا يوافق على منحها حبه من جديد ، وتظهر ميديا يائسة شبه مخبولة وهى لا تطلب سوى ذلك الشىء الوحيد الذى يرفض ياسون أن يهبها إياه . فالحب بالنسبة إليها هو العالم بأكله ، أما بالنسبة إليه فهو مجرد ذكرى تافهة وينتهى هذا المشهد فى ازدراء ، لكن هناك مشهداً آخر تتظاهر فيه ميديا بالندم والاستسلام وترسل ياسون بصاحبة الطفلين لتقديم هدية قيمة إلى الزوجة الجديدة ، وتتظاهر بأنها ترغب عن طريق ذلك فى عفو كريون عن الطفلين والسماح لها بالرحيل إلى المنفى بمفردها . لم تكن الهدية فى الواقع سوى رداء منسوج بسم قاتل حصلت عليه ميديا عن طريق جدها المقدس إله الشمس ، وتموت الزوجة الجديدة وهى تتعذب ، ويموت معها والدها الذى يحاول إنقاذها، ثم يسرع ياسون لإنقاذ طفليه من الانتقام الذى كان من المحقق أن يلحق بهما على يد أقارب الزوجة المقتولة . لكن ميديا تكون قد قتلتهما بيديها وتقف بجوار جثتيهما وهى تسخر من ياسون . إن ميديا تتعذب ولكنها ترحب بالعذاب ما دام ياسون سوف لا يجد السعادة بعد ذلك . وتفر ابنة الشمس بعجلتها السحرية وتنتشر سحابة كثيفة من الكراهية فتغطى السماء .

يظهر فى مأساة ميديا قدرة جديدةمن قدرات الفن المأساوى خاصة فى استغلال الجوقة استغلالا منقطع النظير . ومن الواجب علينا ونحن نستعرض حياة يوريبيديس أن نبرز ناحيتين فى هذه المأساة . فمن الناحية الأولى نجد أن المأساة تصور حالة امرأة أجنبية غاضبة على رجل يونانى أخطأ فى حقها ؛ فمنذ بدء الخليقة كان يحب رجال متمدينون نساء أجنبيات ثم كانوا يهجرونهن . ولكنى لا أعتقد أن إحدى

أولئك النسوة الأجنبيات قد وجدت مثل تلك العبارات النارية التى كانت تنطق بها ميديا . ومن العجيب وجود مكان للسخرية وسط تلك الأمواج من العواطف المتأججة . وهناك مكان فعلا للسخرية ، فحتى قارئ المأساة قد لا يستطيع أن يكتم ابتسامة مرة عندما يوضح ياسون الخدمات التى قدمها لميديا إذ إنه قد أتى بها إلى أرض يونانية (متحضرة) ، لكن ميديا ليست فقط امرأة أجنبية غير متحضرة ولكنها أيضا مجرد امرأة عادية تحارب فى معركة رهيبة تدور بين رجل وامرأة . إنها معركة أبدية من المستحيل أن ننكر وجودها . إن بعض الألفاظ العميقة الجارحة التى قيلت على لسان كل من ياسون وميديا يمكن جمعها فى كتاب من الكتب التى تضم مجموعات من الأقوال المأثورة ،ويمكن تسمية هذا الكتاب « من زوج إلى زوجته » أو « من زوجة إلى زوج » . إن ميديا ساحرة أيضاً ، ثم يستولى عليها الجنون بعد ذلك ، لقد استولى عليها الجنون الذى يسببه الفشل فى الحب والشعور بنكران الجميل والإحساس بالضعف ، إن هذا الجنون جريمة لا يستطيع الإنسان أن يتحملها لو أن شاعراً مبتدئاً قد تناول هذه القصة لصور شخصية ميديا فى صورة تثير الشفقة ولأثبت أن الاضطهاد المستمر يخلق ملائكة مظلومين . فأناشيد الجوقة التى نشأت لإظهار قوة المرأة كان من السهل استخدامها لتصوير حياة المرأة على أنها مليئة بالسلم والبركة ، ولكن يوريبيديس — الذى كان يستغل الفن التراجيدى لمخاطبة القلب والذى لم يكن يتناول المعتقدات لمجرد تناولها فقط — لم ير الأمر كذلك إنه يبدو قائلا « عندما يفيض الكيل عند أولئك النسوة المضطهدات ، وعندما ينفذ صبر أولئك الأجنبيات المكروهات المستعبدات ، ليس هناك من عدالة سوى الانتقام من الرجال المتوهين » .

لم يكن مثل ذلك النوع من التفكير فى حد ذاته يدخل البهجة فى نفوس المشاهدين ، ولكن طريقة معالجة الموضوع — وليس الموضوع نفسه — هى التى كانت تستحوذ على إعجاب المتفرج العادى ، فيشاهد أمامه موهبة ذات قدرة خلاقة تنتج عملا جديداً . فطريقة يوريبيديس فى معالجته للموضوع كان من هدفها بعث

الحيرة فى نفس الرجل البسيط،فطريقته كانت غامضة ؛ فهو لم يجعل نصف شخصياته أشراراً ، والنصف الآخر أخياراً ، بل ترك كلا من الجانبين يقرر حالته وكان يجد متعة فى أن يترك المستمع فريسة للدهشة والحيرة ، بل وأكثر من ذلك كان يقوم بدراسة دقيقة مثيرة لنواح متعددة من التفكير ولجوانب شتى للشخصية . تلك النواحى التى كان الرجل البسيط يرى أنه من الأفضل تجنب التفكير فيها . فعندما أراد ياسون الدفاع عن قضية يعترف الجميع بأنها حقيرة لم يهتم أى رجل فاضل بالاستماع إليه . لكن يوريبيديس جعل ياسون يصمم على مواصلة الحديث . كان يحلو له أن يتتبع خطوط التفكير والانفعالات التى تدفع حقاً الرجال — حتى الأخيار مثل ياسون — كى يقفوا موقفه . وعندما ظهرت حقيقة ميديا كامرأة شريرة فإن الرجل البسيط كان يعتقد أن مثل هذه المرأة كان يجب القضاء عليها وليس الاستماع إلى دفاعها . لكن يوريبيديس كان يفضل أن يصل إلى الأسباب والدوافع التى خلقت فى نفسها ذلك الإحساس المعقد والشعور بالظلم ، وكان يريد بذلك أن يفهم وأن يوضح ذلك الإحساس لا أن يظهر الاستياء نحوه . وكان الرجل البسيط محقا — إلى حد ما — فى القول بأن يوريبيديس كان يبدو وكأنه معجب بأولئك النسوة الشريرات الخائنات ، إذ إن مثل ذلك التفهم العميق كان يحتوى دائماً على قدر كبير من الشفقة .

وكان من الممكن أن يوجه هذا الاتهام ضد عمل آخر من أعماله الرائعة نظمه بعد مسرحية ميديا بثلاثة أعوام. ذلك العمل هو مسرحية هيبوليتوس Hippolytus (٤٢٨ ق. م.) التى منحها الحكام الرسميون الجائزة الأولى فى أثناء المنافسة، والتى انتزعت إعجاب العصور بعد عصر يوريبيديس ، والتى كانت مصدراً لإلهام كل من سينيكا Seneca وراسين Racine عند كتابة أعظم أعمالهما ، ولكنها مع ذلك هزت بشدة الرأى العام فى نفس الوقت . وموضوع هذه المسرحية هو صورة مشوهة لأسطورة قديمة جداً كانت معروفة فى مصر الفرعونية ووردت فى كتاب

التوراة . ولا يظهر ثسيوس فى هذه المسرحية كأنموذج للرجل الديمقراطى الذى تولى عرش أثينا ، بل يظهر كبطل يتغنى الشعراء باندفاعه ومغامراته . لقد قهر ثسيوس منذ العصور المتقدمة قبائل الأمازون واغتصب مليكتهم العذراء ولكنها ماتت وتركت ابنا يشبهها فى كل شيء ، هذا الابن كان يسمى هيبوليتوس . وبعد حوالى عشرين عاماً تزوج ثسيوس من فايدرا Phaedra الابنة الصغرى لمينوس Minos ملك كريت ، واندفعت فايدرا متأثرة برغبة شريرة من أفروديتا فوقعت فى غرام هيبوليتوس ، ولم تبح بحبها لأحد وحاولت أن تتخلص من الحياة ولكن وصيفتها العجوز جاهدت لكى تعرف السر الدفين — ووصلت إليه الوصيفة العجوز وباحت به بعد ذلك إلى هيبوليتوس بعد أن قطعت عليه عهدا بكتمان ذلك السر إلى الأبد . ويستولى على فايدرا غضب مخيف نحو الوصيفة العجوز ونحو هيبوليتوس ويسيطر عليها جنون أعمى وهى تريد الدفاع عن نفسها فتكتب اتهاما زائفاً ضد هيبوليتوس ثم تنتحر شنقاً . ويتهم ثسيوس ابنه هيبوليتوس ولكن الأخير لم يشأ أن يحنث بعهده ويخرج راضيا إلى المنفى بعد أن يصب عليه والده اللعنة وكان من جراء هذه اللعنة أن أرسلت الآلهة الموت إلى هيبوليتوس ولكنه استطاع أن يثبت براءته قبل أن يسلم الروح . لقد عالج يوريبيديس هذه القصة بطهارة رقيقة حازمة رغم أنه كان من السهل جداً تناولها بطريقة جنسية مبتذلة . تعتبر هذه المسرحية من أجمل المسرحيات التى نظمها يوريبيديس ومازالت حتى الآن تحتل مكانة عظيمة فى الميدان المسرحى من ناحية البناء ومن ناحيه الروعة وإن لم تكن من ناحية عظمة الفكرة أو عمق الإحساس . لكن معالجته الموضوع بتلك الطريقة الحساسة الحازمة والتى تتفق فى نفس الوقت مع ذلك الحب الآثم قد أزعجت بطريقة غامضة العقول غير الناضجة وأشعلت فيها نار الغضب . كما تسببت تلك الفكرة العارية التى تناولت مثل هذه البطلة دون شك فى إزعاج النساء الأثينيات المحافظات . ولعل هذا يعطينا فكرة عن مدى ضيق الأفق الذى كان يتصف به الذوق العام فى ذلك الوقت حتى أننا نجد

هجوماً خاصاً على جملة واحدة نطق بها هيبوليتوس . فى المرحلة الأولى من الغضب الذى كان ينتابه فى أثناء حديثه مع الوصيفة يهدد هيبوليتوس بأنه سوف يبوح بالسر لوالده ثسيوس ، ولكن الوصيفة تذكره بعهده فيصرخ فيها قائلا :

لسانى . . . لا قلبى . . . هو الذى وعد .

إنها إشارة سريعة إلى عدم الوفاء بالوعد جاءت نتيجة للمأزق الذى وقع فيه هيبوليتوس . ولكن عندما يحين الوقت فإن هيبوليتوس يحافظ على عهده ويكلفه ذلك حياته . وعلى الرغم من ذلك فإن هذا البيت قد استشهد به مراراً وتكراراً كنموذج لتلك المذاهب المخيفة التى كان ينادى بها يوريبيديس والسفسطائيون والتى قد تجد مبرراً قبل من يحنث باليمين .

ونص مسرحية هيبوليتوس الذى بين أيدينا الآن هو نسخة أخرى كتبها يوريبيديس فيما بعد . ففى النص الأول نظم يوريبيديس مشهداً يصور فايدرا وهى تبوح فعلا بحبها . لقد فضل كل من سينكا وراسين هذه الطريقة الواضحة ، ولكن أفكار يوريبيديس فى النص الثانى وصلت إلى درجة أكثر سمواً وأجمل تأثيراً ، فلقد جعل فايدرا تسلم الروح دون أن تنطق بكلمة واحدة على مسمع من هيبو ليتوس ، لقد سمعته ولكنها لم تجبه . وتمتاز مسرحية هيبوليتوس على جميع مسرحيات يوريبيديس الأخرى — منذ أن نظم ألكستس — بجمالها المادىّ . لقد نالت شهرة خاصة كأول مسرحية عظيمة تتناول قصة حب تراجيدى أو حب مشئوم وهو موضوع لا يزال مثمراً بطريقة غير عادية على المسرح الحديث . وكان أيضاً فى نظر معاصريه موضوعاً شقاً كواحد من تلك الموضوعات الأولى التى تعالج أسطورة محلية أتيكية بحتة والتى لم تكن قد وجدت لها طريقاً قط بين الموضوعات العظيمة التى تناولتها القاسائد المحمية التقليدية .

وظهرت من جديد العظمة التى بدت فى مسرحية ميديا بعد عامين (عام

٤٢٦ق.م)ظهرت فى مسرحية هيكوبا وهى تضارع فى قوتها وروعتها مسرحية ميديا ، وبطلة هذه المسرحية امرأة أجنبية مثل ميديا ، إنها الملكة الطروادية الشهيرة التى تظهر فى البداية فى صورة وقورة جميلة ثم تتحول بعد ذلك إلى صورة من صور الشيطان بعد أن ترتكب جرائم شنيعة . إن « جرائمها » لا تتعدى حدود الجرائم العادية التى يرتكبها المهزومون فى الحرب ولكن هذه الجرائم تزداد فظاعة تحت وطأة السلوك الخشن الذى يسلكه اليونانيون المنتصرون . وتثير هذه المسرحية ملاحظات كثيرة تظهر فيها المرارة . فأجاممنون — مثلا — هو البطل الوحيد الذى تجده هيكوبا بين جميع القواد المنتصرين ، إنه يتولى الدفاع عنها فى المعسكر لأن الآلهة قد ساعدته فاتخذ ابنتها كاساندرا عشيقة له — تلك الكاهنة المعتوهة التى وهبت نفسها لكى تكون عذراء إلى الأبد .

وكان يتخيل بذلك أنه على خلق كريم . وهناك ناحية أخرى كانت تبدو واضحة لدى الأثينيين : فعندما استولى على أفراد الجيش اليونانى الفزع من جراء الخرافات التى يؤمنون بها فإنهم يطالبون بتقديم أميرة طروادية كقربان بشرى على قبر أخيليس . وعند مناقشة هذا الموضوع نعلم أن بضع أمراء قد تناقشوا فى مثل هذا العمل من بينهم ولدا ثسيوس اللذان كانا ملكين أسطوريين لمدينة أثينا . فهل سلكا مثل أى آثينى متحضر ومنعا مثل تلك الشرور ؟ العكس صحيح فكل ما نعرفه هو أن كلا منهما كان يعارض الآخر ولكن كليهما كان يعضد عملية القتل ؟ وفى نهاية مسرحية هيكوبا ـ تماما مثل نهاية مسرحية ميديا ـ تصل إلى درجة كبيرة من الإثارة والقلق حيث تبدو الأساطير الخرافية وكأنها روايات محتملة الوقوع . إن التاريخ يروى أن ملكة طروادة قد سيطر عليها الجنون على أثر جرائمها وأنها بعد ذلك قد تحولت إلى كلب من كلاب العالم السفلى له عينان مخيفتان رآها البحارة ليلا وهى تتجول حول التل حيث كانت قد رجمت هيكوبا . وفى أثناء انتقامها الدامى من العدو

الوحيد الذى استطاعت أن توقعه تحت سيطرتها فإنها تظهر وكأنها قد أصبحت بالفعل كلباً من كلاب العالم السفلي. وعندما تتنبأ ضحيتها العمياء وهى مشرفة على الموت بالتغيير الذى سوف يحدث فإن هيكوبا تعود مرة ثانية إلى طبيعتها ، وقد يشعر الإنسان أن الأساطير الخرافية القديمة كانت قبل كل شىء قصصاً حقيقية . إن الشعاع الضوئى الوحيد الذى يتخلل ذلك الجو المظلم الرهيب المسيطر على مسرحية هيكوبا هو تلك الجرأة السامية — بل هو فى الحقيقة — ذلك السرور الذى يصاحب بوليكسينا Polyxena الشهيدة العذراء وهى فى طريقها نحو الموت .

لقد تناولنا مسرحية هيكوبا قبل أن يأتى وقتها المناسب بفترة قصيرة وذلك لما فيها من مرارة متزايدة تتفق مع تلك المرارة التى يمتاز بها موضوع مسرحية ميديا وطابعها . ولنعد الآن إلى الوراء قليلا ، خلال الفترة التى مرت بين نظم مسرحية ميديا ونظم مسرحية هيكوبا حدث تغيير فى تفكير يوريبيديس أو على الأقل كان هناك صدام عنيف يدور بين أفكاره ، لقد عرضت مسرحية ميديا عام ٤٣١ ق . م . أى فى العام الأول من حرب البليبونيز التى قامت بين الإمبراطورية الأثينية وتمثل القوات اليونانية الديمقراطية المتقدمة وبين حلف البليبونيز بقيادة اسبرطة . واستمرت تلك الحرب مدة سبعة وعشرين عاما لم يتوقف القتال خلالها سوى مرة واحدة ، وانتهت هذه الحرب بالاستيلاء على أثينا والقضاء على سلطتها . لقد ظهرت فى بداية هذه الحرب كياسة السياسى المحنك بركليس الذى كان صديقا لأناكساجوراس والذى كان من بين هؤلاء الذين كان يحترمهم يوريبيديس . ظهرت هذه الحرب فى بداية الأمر فى صورة صراع عنيف حاسم بين القوات التقدمية والقوات المتأخرة . لقد وصل إلينا الخطاب الشهير الذى ألقاه بركليس والذى سجله ثوكوديديس Thucydides وفيه يشرح بركليس لجيرانه الأغراض السامية التى تكافح أثينا من أجلها ويطلق فيه على

أثينا اسم « أميرة المدن جميعها » ويرى أنه من الواجب أن تكافح أثينا حتى الموت من أجل ت ـ ك المدن ثم يدعو المدن للالتفاف حولها كما يلتفت « جماعة من العاشقين » حول « غادة خالدة » . لقد استخدم للتعبير عن هذا التشبيه كلمات يونانية تفوق فى حيويتها الكلمات الإنجليزية (والعربية) إن حاولنا أن نعبر عنها . ومن المؤكد أن يوربيديس كان يؤدى الخدمة العسكرية فى ذلك الوقت ولابد أنه قد شاهد معارك حامية قامت فى أثناء السنوات الأولى من الحرب .

لقد تجاوب يوريبيديس مع دعوة بركليس فأنتج سيلا من المسرحيات الوطنية ، وحتى فى مسرحية ميديا توجد أنشودة تغنيها الجوقة — وإن كانت غير ذى علاقة مباشرة بالموضوع — لتصوير مآثر أثينا وإن تلك المآثر التى تتغنى بها الجوقة ليست جميع المآثر التى ينسبها الوطنيون لأوطانهم الحبيبة « إنها بقعة من الأرض ، عريقة ، قديمة ، يستطيع أن يسيطر عليها الغزاة ، يسير أبناؤها فى خيلاء يستنشقون عبيراً دافئا تهديه إليهم الشمس الساطعة ، الحكمة Sophia عندهم قوت يقتاتون به » (كانت الكلمة اليونانية Sophia تعنى الحكمة والمعرفة والفن والثقافة، وليس لدينا اليوم كلمة واحدة تعبر بدقة عن معنى هذه الكلمة اليونانية كما أن المصطلحات التى يمكن إطلاقها على عناصر الحكمة نفسها لها مدلولات مختلفة اليوم ، « ويواصل يوربيديس حديثه فيقول « هناك نهر يجرى عبر هذه المنطقة ؛ وهناك قصة تروى كيف أبحرت الإلهة كيبريس Cupris — إلهة الحب — حتى وصلت إلى هذا النهر وغمست يديها فى جوفه ، وعندما يهب نسيم النهر عند المغيب فإنه يكون محملا بروح الحب والشوق » ، « لكن هذا الحب فى نظر يوربيديس ليس حبا عاديا ، إنه « عاطفة ورغبة جارفة نحو كل ما هو روحانى مقدس ، إنه حب يشارك الحكمة فى عرشها . . . إنه من المؤلم أن يندفع الإنسان نحو الغرور » ، لعلنا نستطيع أن نتخيل كيف كان يعقب رب الأسرة الآثينى على هذه الكلمات .

لعلنا نستطيع بثقة أن ننسب تاريخ نظم مسرحية « أطفال هيراكليس » إلى الفترة التى بدأت فيها الحرب وعلى الرغم من أن نص المسرحية قد وصلنا مشوها إلا أننا نرى أنها رائعة ، ينبعث من خلالها رنين تلك النزعة الوطنية . بعد أن مات هيراكليس ذاق أطفاله ووالدته التعذيب على يد عدوه يوريسثيوس Eurystheus ملك أرجوس وكان دائما يهدد بالقضاء عليهم . لكن أيولايوس Iolaus — صديق قديم لهيراكليس — ساعدهم على الفرار من أرجوس . وبعد ذلك بحثوا دون جدوى عمن يحميهم فى جميع أنحاء بلاد اليونان ولكن لم تجرؤ أى مدينة على حمايتهم من اعتداء أرجوس . وفى افتتاحية هذه المسرحية نشاهد أيولايوس وأطفال هيراكليس يتعلقون بمحراب مقدس فى أثينا ويعلنون أنهم لاجئون ويفاجئهم رسول من أرجوس يجذب إليه الرجل العجوز ثم يستعد للقبض على الأطفال « أى أمل يستطيع أيولايوس أن يتعلق به » . إن أيولايوس واثق فى شيئين : إنه يثق فى أن الإله زيوس يحمى البرىء، ويثق فى أن أثينا مدينة حرة لا تعرف الخوف . ويظهر ملك أثينا — ابن ثسيوس — ويوبخ الرسول ، إن حجة الرسول تظهر بوضوح فى أثناء المناقشة : « إن هؤلاء الأطفال هم رعايا أرجوس وليس لك شأن بهم ، وأكثر من ذلك فإنهم أطفال لا حول لهم ولا قوة وليس من الممكن أن يصبحوا حلفاء لك ذوى قيمة أو منفعة . وإذا لم تسلمهم إلينا بطريقة سلمية فان أرجوس سوف تعلن الحرب فى الحال « إن الملك » يرغب فى توطيد السلم بينه وبين جميع الناس ولكنه لا يريد أن يغضب الإله أو أن يغدر بالبرىء . إنه أيضا يصرف شئون مدينة حرة لا تقبل أية أوامر تصدرها سلطة خارجية . وأما فيما يتعلق بالقول بأن مصير الأطفال ليس من شأنه فإن الإجابة اللائقة هى أن أثينا كان من شأنها دائما الدفاع عن المضطهدين » . لعلنا الآن نذكر الدعوة القديمة التى كانت تعتبر أثينا « منقذة بلاد اليونان والتى جاهد المؤرخ الذى أرخ الحروب الفارسية من أجل تأكيد صحتها ، ولعلنا نذكر أيضا القرار النهائى الذى وصل

إليه حلف البليبونيز والذى رفضه بركليس عشية اليوم السابق للحرب ، ولعلنا نذكر أيضا تلك الشكاوى المتكررة التى كان يرددها أهل كورنثا ويقولون إن أثينا « سوف لا تريح نفسها ولا تريح الآخرين أبدا » إن هذه الحقائق تقدم لنا دليلا يشير إلى ماهية الروح الوطنية التى تستعرضها مسرحية «أطفال هيراكليس».
وهناك جانب آخر فى الصورة المثالية التى يراها يوريبيديس لأثينا ، إن هذا الجانب يمكن أن يكون أفضل مقياس بالنسبة للناقد النزيه ، إن أثينا سوف تكون مخلصة لبلاد اليونان وللأغراض التى تعيش من أجل تحقيقها . إنها تعيش من أجل سيادة القانون ، من أجل تحقيق الرحمة ، من أجل الاعتراف بالحق أكثر من الاعتراف بالقوة ، وكما يشير أيضا ملك أثينا فإنها تعيش من أجل تحقيق الديمقراطية والحكم الدستورى ، فالملك الأثينى ليس طاغية يحكم شعبا غير متمدين .

تظهر نفس البواعث بصورة أكثر وضوحا وبتفكيرأكثر عمقا فى مسرحية أخرى يرجع تاريخها إلى سنوات الحرب الأولى وإن كنا لا نعرف تاريخ عرضها بالتحديد . هذه المسرحية هى مسرحية « المستجيرات » ، ويقرأ الدارسون اليوم هذه المسرحية ببرود تام متجاهلين الظروف التى عاصرت عرضها وعلى ذلك فإنهم يميلون إلى السخرية بسبب ظهور نوع من الحذلقة فى تحمس الشاعر يوريبيديس ، تبدأ هذه المسرحية كما بدأت المسرحية السابقة بمشهد يصور مجموعة لجأت للاستجارة. لقد لجأ إلى أثينا جماعة من النسوة يمثلن فى هذه المرة أمهات من أرجوس قتل أبناؤهن فى أثناء الحرب ضد طيبة يقود هذه الجماعة أدراستوس Adrastus العظيم حاكم أرجوس المهزوم ويجدن أيثرا Aethra والدة الملك تقدم دعواتها وتوسلاتها بالقرب من المحراب فيلتففن حولها ويطوقنها بسلسلة من أغصان الزيتون التى يحملها كل المتوسلات فلا تجرؤ والدة الملك على الخلاص منها. إن النسوة يطلبن فقط من ابنها الملك ثسيوس أن يعيد إليهن جثث أبنائهن الذين تركهم أهل طيبة فى العراء دون دفن فأصبحت الجثث عرضة لأن تمزقها الكلاب ، وذلك مما يخالف القانون

اليونانى . ويرفض ثسيوس فى أول الأمر أن يستمع إليهن ويرى فى الرفض كياسة وحسن تدبير ، وتبدأ النسوة الكسيرات فى حمل الأغصان والاستعداد للرحيل، بينما تصرخ أيثرا التى كانت تبكى فى هدوء فى أثناء ذلك هل يصح أن يوجد مثل هذا النوع من الخطيئة ؟ » .

« إنك أنت . . . أنت يا ولدى . . . لا يمكن أن تفعل ذلك إنك قد رأيت رجالا يتطاولون على مدينتك . . . يتهمونها بالجنون والتهور . . . ثم رأيت الشرر يتطاير من عينيها وتنبرى لكى تدافع عن كيانها ضد اتهامات هؤلاء الرجال فلتكد المدينة ولتتعب . . . ولتقابل الأخطار تلو الأخطار لكى تصبح مدينة عظيمة . . . فهناك مدن تقف فى حذر مدن ضيقة الأفق . . . قليلة الحكمة . . . إنك أنت يا ولدى تعرفها تمام المعرفة . . . فلقد هجر عينيها النور ، اذهب يا ولدى وقدم المعونة . . . اذهب . . . لقد ذهبت عنى مخاوفى . . . نساء كسيرات يتوسلن إليك . . . وأموات يحتمون بك» .

(مسرحية المستجيرات سطر ٣٢٠ وما بعده)

ويقبل ثسيوس المهمة التى تلقيها والدته على عاتقه ، لقد كان من عاداته أن يضرب ضربته عندما يجد أى اضطهاد دون أن يقدر مقدار المغامرة ولم يكن يرضى أن يقال عنه إنه قد سمح بعدم تنفيذ قانون من قوانين الآلهة بينما كان لديه ولدى أثينا القوة الكافية لتنفيذه. إن صورة أثينا « منقذة بلاد اليونان » هى التى تشاهدها فى هذه المسرحية ، أنها أثينا بطلة العالم الهلينى وحامية العقيدة المخلصة ، ولكنها أيضا أثينا ذات التفكير الحر والآراء التقدمية. عندما أعيدت الجثث فيما بعد من ميدان القتال فإنها كانت ذات لون شاحب إن اليونان القديمة تعتبر هذه الجثث شيئا دنسا لا يجب أن يلمسه أحد وربما يلمسه العبيد فقط، ثم إنها كانت ترى أيضا أن من الواجب إحضار الجثث أمام أعين الأمهات لخلق سبب للبكاء ، إذ إن الأمهات كان يجب أن يبكين

من أجل أبنائهن . لـكن ثسيوس كان يحس إحساساً مختلفاً بالنسبة لهاتين الفـكرتين . لماذا يزداد حزن الأمهات مرارة ؟ فلتأ كل النيران الجثث فى سلام ، ولتتسلم الأمهات الرماد المتخلف من الجثث . وأما فيما يتعلق بالفـكرة الثانية الخاصة بالتدنيس فإننا نسمع أن الملك نفسه قد حمل الجثث المشوهة بين ذراعيه وطهر جروحها وأحاطها بكل إعزاز بينما لم يلمسها عبد واحد ويتساءل أحد المارة « يا للهول ! ألم يخجل » — وإن الـكلمة اليونانية المستعملة تعنى شيئاً بين الخجل والاشمئزاز — ويجيب آخر « بلى لماذا يشمئز الإنسان من مصائب أخيه الإنسان؟» (سطر ٧٦٨) . إن هذه الإجابة لها مغزى بعيد ، كما أن لها نتائج عظيمة ، إنها تلك الصورة القديمة للقديس فرانسيس Francis عندما كان يقبل جروح المصاب بالجذام ، إن الرجل البسيط يشعر بالإثارة عند رؤية بؤس عظيم ويميل إلى النفور أو حتى إلى كراهية الشخص الذى يقاسى بينما ينظر الرجل المتحضر نظرة عميقة فيختفى شعوره بالثورة أمام رغبته فى المساعدة .

لقد تحدثنا عن حذلقة بسيطة فى الحماسة التى تظهر فى مسرحية المستجيرات ؛ هذه الحذلقة تظهر فى بعض المشاهد كتلك التى أوردناها من قبل كما تظهر أيضاً عندما نلاحظ أن ثسيوس يميل إلى إلقاء محاضرات عن السلوك الحسن والدستور الأثينى . يدخل رسول طيبة ليسأل فى وقاحة « من حاكم هذه الأرض ؟ » مستعملا كلمة Tyrannos « طاغية » بدلا من كلمة Monarchos « حاكم » ، وسرعان ما يصحح ثسيوس له لغته فيقول : « لا يوجد هنا طاغية Tyrannos إن هذه المدينة مدينة حرة . وعندما أقول إنها مدينة حرة فإننى أقصد بذلك مدينة يتناوب فيها جميع أفراد الشعب القيام بأعباء الحـكم ، وليس للغنى فيها حق على الفقير » (سطور ٣٩٩ — ٤٠٨) . إن هذه المناقشات التى تدور حول الحـكم الديمقراطى كان فى استطاعتها أن تثير أحاسيس الأفراد وأن تفتح أمامهم طريقاً نحو مشاهد من الشعر الرائع وخصوصاً فى تلك الفترة التى كان هؤلاء الأفراد

يحاربون فيها ويموتون دفاعا عن ديمقراطيتهم . ولـكنها تظهر فى نظر غير «المحبين» لأثينا — تلك المدينة الجميلة — باردة وغير مناسبة للموقف .

هناك مسرحيات أخرى يرجع تاريخ نظمها إلى هذه الفترة وتشير إلى نفس الموجة الجارفة من الحب نحو أثينا ، فهناك مسرحيات لم تصلنا نصوصها مثل مسرحية « أيجيوس Aigeus » و « ثسيوس Theseus » وإريختيوس Erechtheus » وجميعها تتناول موضوعات أتيكية وجميعها يمكن أن نرجع تاريخ نظمها إلى السنوات الأولى من الحرب ، إن مسرحية هيبوليتوس مستمدة من أسطورة قديمة تتناول الأكروبول ، ويبعث ثناء هذه القصة شعاعاً من الحب الشاعرى نحو أثينا . ومسرحية أندروماخا تعتبر وثيقة جديرة بالدراسة وسوف نناقش موضوعها فيما بعد .

لـكن كل من المسرحيتين اللتين قد تناولناهما الآن — وهما « أطفال هيرا كليس والمستجيرات » — تعطينا فكرة كاملة عن معنى الوطنية كما كان يراها شاعرنا . فالوطنية بالنسبة لأغلب الأشخاص هى مسألة مجتمع وعادة، إنهم يتمسكون بوطنهم لأنه ملك لهم ، ويتمسكون بعاداتهم وآرائهم بل وحتى بجيرانهم لنفس السبب ، أما بالنسبة إلى يوريبيديس فإنه قد فكر فى مثل معينة قبل أن يصل إلى تفكيره الظروف التى كانت تحيط به فعلا ، لقد أحب أثينا لأن أثينا كانت تعنى فى نظره أشياء معينة ، فإذا ما أصبحت أثينا الحقيقية لا تعنى هذه الأشياء فإنه سوف لا يحيطها بحبه . كان عليه على الأقل أن يفعل ذلك ، ولم يكن هذا العمل بالشىء الهين بل كان عملا شاقا دائماً وإذا قدر لأثينا أن تصبح زائفة فمن المؤكد أن يوريبيديس سوف يحس بكراهية مختلطة بحبه المخدوع . لقد ظهرت دلائل ذلك فى كل من مسرحية ميديا وهيكوبا .

قبل أن نناقش هذا الموضوع علينا أن نقف قليلا عند مسرحية أخرى رائعة تمثل — فى أكثر من معنى — نهاية فترة معينة ، إنها مسرحية « هيرا كليس

« Heracles » التى نظمت عام ٤٢٣ ق . م . والتى تصور ثسيوس وهو يقوم بنفس الدور الذى قام به من قبل وهو دور البطل الآثينى . فى مسرحية المستجيرات ساعد ثسيوس أدراستوس والأمهات الأرجوسيات وأرشدهم إلى الطريق نحو الوطنية الهيلينية الصادقة ، وفى مسرحية هيرا كليس يأتى لإنقاذ هيرا كليس من محنته . لقد أصيب هيرا كليس بالجنون فقتل أطفاله . وعندما ثاب إلى رشده وصحا من غفوته وجد نفسه مقيداً إلى أحد الأعمدة وحوله جثث لأشخاص لم يكن فى استطاعته التعرّف على أصحابها . ويثور هيرا كليس لكى يكسر قيده ، ويرغم معارفه على إخباره بالحقيقة كاملة ، ويستولى عليه الجنون لإحساسه بالعار والفزع فيجد رغبة جارفة نحو لعنة الإله والبحث عن الموت ، ولكنه يرى فى تلك اللحظة ثسيوس مقبلا . لقد كان ثسيوس صديقا لهيرا كليس فى أيام عصيبة متعددة ، ولا يجرؤ هيرا كليس على مواجهته أو التحدث إليه . إن مجرد الاقتراب من القاتل أو سماع صوته أو رؤية وجهه قد يدنس الشخص ، فيختبىء هيرا كليس فى عباءته ويبعد ثسيوس عن طريقه فى هدوء . لكن سرعان ما تحوطه ذراعا صديقه وسرعان ما ينفض العباءة من حول جسده . ليس هناك مثل ذلك النوع من التدنيس ، لا يستطيع أى عمل بشرى أن يلطخ أشعة الشمس الخالدة ، إن حب الصديق لصديقه لا يخشى عدوى الدماء أو الجريمة . لقد لمس ثسيوس صديقه هيرا كليس ، ومن أجل ذلك شكره الأخير وأصبح الآن مستعداً للموت . أغراه الإله إلى حد بعيد ولكنه سوف يتحدى الإله . إن ثسيوس يُذكِّر من هو هيرا كليس : إنه هو الذى يساعد البشر ، إنه الصديق القوى للمظلومين ، إنه هيرا كليس الذى جرؤ على عمل كل شىء وتحمل كل المتاعب ، والآن هو الذى يتحدث عن الانتحار مثل أى رجل عادى ضعيف القلب ! سوف لا تسمح بلاد اليونان لك أن تموت وأنت أعمى البصيرة (سطر ١٢٥٤) . لقد هدأت نفس المغامر العظيم وقضى على ثورتها بواسطة « حكمة » ثسيوس وذهب إلى أثينا — على الرغم من الصعاب التى قابلها — لينجز جميع الأعمال الصعبة التى قد تحتفظ بها الحياة له .

إن عدم الرضى عن عملية الانتحار لم يكن سائداً فى العصور القديمة ومع ذلك نراه فى مسرحية هيرا كليس واضحاً صريحاً . كما نجد أيضاً فى هذه المسرحية إنكاراً صريحاً لصحة الأساطير التى كانت سائدة إذ ذاك ، إذ إنها تفند الأسطورة تفنيداً صارخاً حتى أنها — كما يشير الدكتور فيرال — تبدو بوضوح وقد قلبت فكرة المسرحية رأساً على عقب . لقد تسبب خبث هيرا فى إصابة هيرا كليس بالجنون فنشاهد رسولها الأسطورى وهو يقتحم المكان الذى يرقد فيه هيرا كليس بينما يتحدث البطل نفسه عن مغامراته الخارقة . ورغم ذلك فإنه ينطق بهذه السطور :

« لا تقل إن هناك آلهة فاسدة فى السماء
ولا آلهة تقبع فى السجون أو آلهة تحرس السجون . . .
لقد شعر قلبى نحو ذلك بالجحود . . . ولن يتغير هذا الشعور
إذا كان الإله إلهاً بمعنى الكلمة . . . فلا يجب أن ينقصه شىء
إنها مجرد أساطير غير خالدة نسجها المنشدون » .

(مسرحية هيرا كليس من سطر ١٤٣١ إلى ١٤٣٦ ، قارن افيجينيا فى تاوريس من سطر ٣٨٠ — ٣٩٢؛ وقارن أيضاً شذرة رقم ٢٩٢ طبعة Bellerophon) .

لكن مسرحية هيرا كليس تمثل — بطريقة أخرى — فترة معينة من حياة الشاعر . ويبدو أن هذه المسرحية قد نظمت عام ٤٢٣ ق.م. أو بالقرب من هذا العام تقريباً بينما نعلم أن يوريبيديس كان قد أتم الستين من عمره فى عام ٤٢٤ ق . م . وأنه حينئذ كان قد أنهى خدمته العسكرية . لقد قضى من بين تلك الأعوام الستين أربعين عاما فى عمل وجهد متواصلين يحارب أهل بويوتيا وأهل اسبرطة وكورنثا ، ويحارب ضد أهل تراقيا غير المتحضرين بل ومن المحتمل أيضاً أنه قد حارب ضد شعوب أخرى تسكن فيما وراء البحار . وليس لدينا سجل بالمعارك التى اشترك

فيها ، ولكن وصلنا بالصدفة نقش يرجع تاريخه إلى عام ٤٥٨ ق . م . حين كان يوريبيديس فى السادسة والعشرين من عمره . ويشير هذا النقش إلى أسماء أفراد إحدى القبائل — أبناء ارخثيوس Erechtheus — الذين استشهدوا فى الحرب فى أثناء ذلك العام . لقد استشهدوا فى قبرص وفى فينيقيا وهاليس ، ويعطينا هذا النقش فكرة عن مدى القوة غير العادية التى كانت تتمتع بها الجيوش الآثينية ، كما يوضح لنا كيف كانت تنتشر فى كل مكان . وهناك فارق كبير بين حياة ومعيشة الشاعر القديم وبين زملائه الشعراء المحدثين . إن معظم شعرائنا وأدبائنا غالبا ما يعيشون إما بدخلهم من الكتابة وإما على مرتب يعملون على زيادته عن طريق كتابة الأدب . لقد أوضحت فى الطبعة الأولى من هذا الكتاب أن « من النادر أن يستطيع أحد هؤلاء الأدباء أو الشعراء أن يواجه يوميا الأخطار ، أو أن يقف فى وجه أشخاص يريدون القضاء عليه ، أو أن يكون مستعدا للموت فى سبيل الدفاع عن أشخاص آخرين ، أو أن يظل يومين دون طعام ، أو حتى يعمل ويعرق للحصول على القوت الذى يقيم أوده » . فهكذا كانت الحياة فى تلك الفترة السعيدة التى جاءت قبل عام ١٩١٤ ، وحتى فى هذه الأيام فهذا يعتبر بالنسبة لأغلب الأشخاص مجهودا يقوم به وهو جالس فى المكتب أو المصنع .

أما الشاعر فى العصور القديمة فكان يعيش عيشة شاقة ، كان يكدح ، كان يفكر ، كان يحارب ، وكان يقاسى فى أغلب الأعوام التى نحاول اليوم دراسة حياته فى أثنائها. كان يشارك فى الاجتماعات السياسية وفى مجلس الشورى وفى ساحات القضاء — كان يقوم بالعمل فى مزرعته الخاصة أو فى عمله الخاص ، وكان معرضا فى كل عام أن يرسل خارج البلاد ليشترك فى حملة عسكرية قد تستغرق وقتا طويلا أو أن يستدعى بين يوم وليلة ليدافع عن حدود وطنه . وبعد هذه الحياة المليئة بالحقيقة والمجهود كان يجد أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس أوقات فراغ

يكتبون خلالها مسرحياتهم .لقد كتب الأول تسعين مسرحية والثانى مائة وسبعا وعشرين والثالث اثنتين وتسعين مسرحية . كان القدماء يعتبرون يوريبيديس شاعراً مغرما بالقراءة ومحباً للاطلاع ، إذ كان يقتنى مكتبة قد لا تقل نسبة عدد المجلدات فيها عن واحد فى المائة من عدد الـكتب التى كان يقتنيها تينسون Tennyson أو جورج ميريديث George Merdith — لقد كان يوريبيديس فيلسوفا ، كان يقرأ لنفسه ؛ ولـكن على أى أساس من الخبرة الشخصية كانت تعتمد فلسفته ! يحتمل أن الانغماس فى الحقائق الصعبة للحياة هى التى حققت للأدب اليونانى بعض مزاياه الخاصة ، فبين هذه المزايا — على سبيل المثال — نلاحظ تمسكه القوى بالعقل والذكاء ، وتجنبه العاطفة والسفسطة وأنواع الحماقة الخادعة ونلاحظ أيضاً إخلاصه القوى نحو النماذج والتقاليد السامية وابتعاده عن أى شىء يمكن أن نسميه نحن « الواقعية » . فالشخص الذى يغرق دائماً وسط المجلدات الضخمة وينعم بالحياة الآمنة يبحث عن شىء واقعى عنيف ويسعى وراء الدماء والـكلمات الغاضبة والجمل الخشنة المتقطعة . أما الشخص الذى يتوق إلى الهروب من حياة الحروب والدنس وحياة العنف والمشقة ليعيش فترة قصيرة بين إلاهات الشعر والموسيقى فمن الطبيعى أن يعمل على أن تحتفظ إلاهات الشعر والموسيقى بكل مالها من صفات رقيقة وعلى ألا تذكره بالوحل الذى اغتسل منه منذ فترة قصيرة .

لقد نظم يوريبيديس فى وصف المعارك : قصيدتين طويلتين : الأولى مسرحية أطفال هيراكليس والثانية مسرحية المستجيرات . وكلتاهما مقالة خطابية يلقيها رسول ، وكلتاهما ذات أسلوب بارع تقليدى لا تظهر فيه أى لمسة تشير إلى خبرة شخصية . إنه من الطريف أن تقارن بين كتابات شاعر حارب فى معارك قتال يشتبك فيها المحاربون بأيديهم وبين أشعار مجموعة من المنشدين المحدثين الذين لم يقدر لهم رؤية شخص يصوب بندقية نحو وجوههم . ولقد نظم أيسخولوس فى الواقع مقطوعة حربية رائعة فى مسرحية الفرس ، ولـكن الواقعية غير متوفرة حتى فى هذه المقطوعة.

فكل ما فيها هو روح القتال من أجل الحرية ، تلك الروح التى تؤثر فى نفوسنا فى أثناء قراءة المسرحية وليست الأحداث الفردية التى تحدث فى أثناء المعركة .

بعد مرور أربعين عاما فى الخدمة العسكرية وبعد أن يخرج الأشخاص الذين أتموا الستين من عمرهم من صفوف الجيش فإن عليهم أن يشعروا بشعور هو فى الواقع مزيج من الترويح وعدم الثقة . فهم من الناحية الرسمية كانوا يسمون « رجال مسنون » Gerontes . ولقد ابتعدوا الآن عن العمل الشاق ، وعندما يبتعد الشخص عن مجال العمل الشاق فإنه يقترب نحو نهاية الحياة بصورة خطيرة . إن الجوقة فى مسرحية هيراكليس من النوع المفكر إنها تمثل رجالا مسنين وهم يمثلون بدورهم طبقة معينة من سكان طيبة وتجرى على لسانهم هذه الكلمات (سطر ٦٣٧ وما بعده) « إن الشاب هو ذلك الشيء الذى أحبه إلى الأبد ؛ إن الشيخوخة عبء ثقيل فوق الرأس، وسحابة تحجب النور عن الأعين ،وحمل أثقل من الحمم التى تخرج من بركاناتنا . المجد والشهرة وتاج الشرق وحجرات مكدسة بالذهب ، ما قيمة كل ذلك إذا ما قورن بالشباب ؟ » إن الإنسان يرغب دائما فى أن يعيش حياة ثانية عندما يشعر أن حياته الأولى قد انتهت ، إنه يريد أن تعود إليه الحياة من جديد وأن ينعم بكل لحظاتها مدة أخرى . إذا كان هناك أى فضيلة arete فى الشخص أو أى حياة حقيقية باقية فى قلبه ، فإن ذلك بالتأكيد يكون شيئا ممكنا . . . وبالنسبة إلى يوريبيديس نفسه فيبدو أنه كان ما زال يحتفظ بحياة أخرى يمكن له أن يحياها . إن ما يقوله من كلمات يجب علينا ذكرها وإن لم يكن من السهل ترجمتها « سوف لا أتوقف عن إلاهات الرشاقة مع إلاهات الشعر والموسيقى Muses » . وقد تبدو هذه الكلمات تافهة شأنها فى ذلك شأن أغلب الترجمات الأدبية . وإلاهات الرشاقة Charites هى أرواح اللطف والرحمة وإلاهات الشعر Musae هى « الموسيقى » أو « الحكمة » أو التاريخ » أو « الرياضيات » كما هى أيضا أرواح « الغناء » و « الشعر » . « سوف لا أستريح . سوف أخلط بين اللطف

والرحمة وبين أرواح الموسيقى وأجعلها روحاً واحدة ، سوف يكون هذا الخلط بمثابة زواج مبارك يتم بينهما . إنى لا أرى معنى للحياة إذا ما هجرتنى إلاهات الشعر والموسيقى ، سوف تطوقنى أكاليلهن إلى الأبد . ومع ذلك فحتى المنشد العجوز يستطيع أن يحول الذاكرة إلى أنشودة » .

كانت الذاكرة — طبقاً للأساطير اليونانية — أماً لإلاهات الشعر والموسيقى ؛ والذاكرة التى يعنيها يوريبيديس هى ذاكرة « الجنس البشرى » ، هى قصة التاريخ والأثر ، إنها أكثر من مجرد قصة واحدة . لقد علمته إلاهات الشعر والموسيقى منذ القدم رقصاتهن السحرية وسوف يظل مخلصاً لتلك الإلاهات إلى الأبد، سوف لا يرغمه إجهاد جسده أو ضعف قلبه أبدا على مطالبتهن بالهدوء . كان يوريبيديس دون شك يحمل فى ذاكرته الأبيات التى كان يغنيها الشاعر القديم السكمان للعذارى الراقصات ، تلك الأبيات التى تعتبر من أجمل وأسمى ما نطقت به شفاه يونانية : « أيتها العذارى ، يا من تقطر أفواهكن رحيقاً خالصا ، يا من تعبر أصواتكن عن الشوق ، سوف لا تقوى أطرافى على حملى أكثر من ذلك ، إلهى ، ياليتنى كنت طائراً أروح وأغدو على الأزهار التى تطفو على سطح الماء وأشارك الطيور السعداء ، ياليتنى كنت ذلك الطائر الذى لا يحمل هما فى قلبه ، كنت ذلك الطائر البحرى الأزرق الذى يلهو فى الربيع » . إن شاعرنا يوريبيديس لا يرغب فى أن يستريح ، إنه يحمل فى قلبه جميع الهموم ، إنه يرحب بخدمة إلاهات الشعر ويتمنى أن يظل خادماً لهن حتى النهاية إنها أمنية جريئة ، وعندما حققتها له إلاهات الشعر والموسيقى فلقد فعلت ذلك لقاء ثمن باهظ .

الفصل الخامس

التعبير الدقيق ، مرارة الحرب ، السكيبياديس

والثوار ، مأساة ايون ، مأساة الطرواديات

لقد أجمع المؤرخون اليونانيون — وعلى رأسهم ثوكوديديس — على وجود علاقة بين حرب البليبونيز وبين ذلك التدهور والمرارة اللذين لحقا بالحياة العامة فى بلاد اليونان وإحداث رد فعل عكسى للأحلام والمثل القديمة . ونحن نستطيع أن نبين مدى هذا التغير بذكر بعض العبارات القليلة وإن كانت فى نفس الوقت واضحة الدلالة .

عندما يسجل هيرودوت رأيه الذى يقول إن فى أثينا كانت فى أثناء الحرب الفارسية « منقذة بلاد اليونان » كان عليه أن يقصد هذا الرأى بدفاع طريف (الكتاب السابع ، فصل ١٣٩) : « إننى هنا مضطر إلى التعبير عن رأى قد يثير سخط أغلب البشر ولكننى لا أستطيع فى نفس الوقت أن أتردد فى التعبير عنه بالطريقة التى أعتبرها صادقة » . كتب هيرودوت هذه العبارات فى السنوات الأولى من حرب البليبونيز ، ولم تكن أثينا مدينة فى ذلك الوقت « منقذة » بل كانت « حاكمة » . كان حلفاؤها يرفضون بين وقت وآخر خدمتها ويحاولون أن يتخلصوا من التحالف معها . وكانت هى بدورها قد استطاعت أن ترغم كل مدينة بعد المدينة الأخرى على الدخول فى حلف وأن تحولهم جميعاً إلى رعايا خاضعين . وهكذا تحول « الحلف » بصورة واضحة إلى « إمبراطورية » .

وحتى بركليس ، ذلك الرجل السياسى القدير الذى جاء فى أزهى عصور أثينا والذى سعى لتحقيق أعمال نافعة متعددة وحققها فعلا ، فإنه قد فشل فى تكوين

حلف حر يعتمد فى تكوينه على هيئة تمثل جميع المدن ويتم تكوينها عن طريق الانتخاب . لكن استحالة هذه الفكرة لم تكن قد ظهرت بعد واضحة فى أنحاء العالم على الرغم من أنه قد قامت فعلا هيئة تأسيسية تتكون من مجالس دولية فى بعض الأماكن وتضم القوى المجاورة . ولا يجب توجيه اللوم إلى شخص بركليس من أجل وقوع خطأ — مهما كان فاحشاً — لم يجد أى مخلوق طريقة ليتجنبه . لكنه قد تحقق أخيراً فى عام ٤٣٠ ق . م مما وصلت إليه أثينا من مكانة (ثوكوديديس ، الكتاب الثانى ، فصل ٦٣) : « لا تتخيلوا أن نتيجة قتالكم نتيجة بسيطة ، فهو إما إخضاع مدن معينة وإما استقلالها . إن لديكم إمبراطورية تخافون عليها من الضياع ، وهناك خطر عليكم أن تواجهوه . إنه خطر هؤلاء الذين يحقدون عليكم من أجل إمبراطوريتكم ، والتنازل عن هذه الإمبراطورية الآن قد يكون شيئاً مستحيلا . قد توجد بعض النفوس الخاملة غير العاملة التى تتوق فى أثناء هذه الأزمة إلى « الحق » حتى بهذا الثمن ! لقد تحولت إمبراطوريتكم اليوم إلى ديكتاتورية ، وهذا شىء ليس من العدل أن تحصلوا عليه ولكن فى نفس الوقت لا يمكن التنازل عنه بشىء من الاطمئنان » .

ويؤكد كليون نفس الحقيقة بطريقة أكثر قسوة وخشونة (ثوكوديديس ، الكتاب الثالث ، فصل ٣٧) : « لقد أشرت مراراً وتكراراً إلى أن النظام الديمقراطى لا يمكن أن يكون أداة لتصريف أمور إمبراطورية ، ولم يظهر ذلك بطريقة واضحة مثل ما يظهر الآن ... ... لعلكم لا تدركون أنكم عندما تشفقون على حلفائكم وتتساهلون فى معاملتهم أو عندما تتأثرون بتوسلاتهم الزائفة إنكم بذلك تظهرون ضعفاً فيه خطر على أنفسكم دون أن تسمعوا منهم كلمة شكر أو اعتراف بالجميل . تذكروا أن إمبراطوريتكم تطبق نظاماً ديكتاتورياً على شعوب غير راضية عن هذا الحكم تدبر دائماً مؤامرات ضدكم » . ثم يضيف كليون

بعد ذلك قائلا : « هناك ثلاثة أعداء قساة لأى إمبراطورية ، إنهم الشفقة والتأثر بالـكلمات المعسولة وعدم ادخار القوة . يجب ألا يخدعكم هؤلاء الأعداء الثلاثة » . (ثوكوديديس ، الـكتاب الثالث ، الفصل ٤٠) .

يمـكن أن يقال أكثر من ذلك عن المثل العليا التى تنادى بها الروح الرياضية والحرية والحـكمة ، لأنى أعتقد أن العدو الثانى الذى ذكره كليون (وهو التأثر بالـكلمات المعسولة) يمـكن أن نجده فى الحـكمة البليغة عند الفلاسفة . وأما فيما يتعلق بالديمقراطية فقد أصبحنا لا نسمع أن « مجرد كلمة ديمقراطية هى كلمة فيها جمال » ولـكننا نسمع أنها ليست أساساً من الأسس التى يقوم عليها الحـكم الإمبراطورى . وبعد مرور فترة من الزمن سوف نسمع الـكيبياديس — أحد الأثينيين الديمقراطيين السابقين — وهو يقول عن إسبرطة : « يعلم أن جميع العقلاء يعرفون بالطبع ما هى الديمقراطية ، ولـكننى أعلم أكثر مما يعلمون فى هذا الشأن عن طريق خبرتى الشخصية ، ولـكن ليس هناك جديد يقال عن هذا الجنون الواضح » (ثوكوديديس ، الـكتاب الرابع ، فصل ٨٩) .

لقد فشلت المثل من تأدية أغراضها — إن كان لنا أن نصدق الـكتاب المعاصرين — وكذلك فشل الأشخاص . لقد كان بركليس — على الرغم من الأخطاء التى ارتـكبها — رجلا ذا تفـكير نبيل ، كان مخلصاً فى سلوكه ، سامياً فى أفـكاره ، لقد ولد لـكى يكون حاكما . لقد قاد شعبه نحو « الجمال والحـكمة » وقد أبدى رغبته فى أن ينقش على قبره أنه لم يلبس أحد الأثينيين ثوب الحداد فى أثناء فترة قيادته . أما كليون Cleon فقد كان — كما يقول الجميع — ثورياً مندفعاً ، عنيفاً ، غير متمسك بالشرف ، مستهترا ، أحمق ، لم يثبت عزمه إلا عند القتال من أجل أثينا حتى قضى عليه ، وعند الدفاع أيضاً عن الفقراء كى لا يموتوا جوعاً مهما كلفه ذلك من فرض ضرائب باهظة على الأغنياء أو نهب موارد المدن المتحالفة معه .

وعندما قتل فى المعركة — لحسن الحظ كما يروى ثوكوديديس خلفه من بعده هوبربولوس Hyperbolus وهو صورة كاريكاتورية لشخصية كليون ، أو كما يصوره بعض الشعراء الكوميديين بعبارة فيها ثورية : « كليون فى إطراء » ولقد تعرض هذا التعبير لنقد موضوعى عادل وبتفاصيل متعددة ولكنه فى نفس الوقت يمثل بوجه عام خفة الروح التى كان يتصف بها الكتاب القدماء .

وهناك شخصية واحدة من بين شخصيات هذا العصر تلمع فتبعث شعاعاً غير عادى ، إنها شخصية الكيبياديس Alkibiades ، وبقدر ما نستطيع أن نفهمه من المعلومات التى وصلتنا أغلبها فى صورة غير كاملة أو على هيئة قصص روائية فإننا نستطيع القول بأن الكيبياديس لابد وأنه كان يشبه اللورد بايرون Lord Byron على نطاق واسع إذ إنه قد تحول من شاعر إلى رجل حرب وسياسة . وكان لنهايته المفجعة وغدره بالأحزاب السياسية تأثير كبير على سمعته وإن كان هذا التأثير — فيما يبدو — تأثيراً غير عادل . لقد كان حقاً رجلا عنيفا وخبيثاً ، ولكن الصفات الدنيئة البذيئة التى تنسبها إليه الروايات إنما تصور ذلك النوع من الاتهامات التى يكون من السهل نسجها حول رجل ليس له أصدقاء . وليس من السهل علينا أن نتخيل كيف كانت شخصية الكيبياديس قبل أن يصبح رجلا معروفا . لقد كان رجلا نبيل المولد إذ كان عمه القائد المشهور بركليس . كان معروفا لجمال مظهره وسلوكه غير العادى . كان جندياً ذكياً ، وسياسيا طموحاً بعيد النظر . كان تلميذاً للفلاسفة كما كان صديقا حميا لسقراط ، وكلاهما كان قادرا على التوصل إلى أفكار عظيمة وطرحها للمناقشة أمام الملأ . لقد اعترفت به جماهير كثيرة كشخصية أرسلها القدر من أجل إنقاذ أثينا ، ويلوح أن يوربيديس كان من بين هؤلاء الناس ولو لفترة من الزمن على الأقل . ففى مسرحية « المستجيرات » التى تدعو للسلام نرى يوربيديس يهنئ أثينا ببطلها ثسيوس « القائد النبيل الشاب » ؛ لقد ربط النقاد بين هذا التعبير وبين انتخاب الكيبياديس وهو فى عنفوان شبابه قائداً

فى عام ٤٢٠ ق . م . ويظهر ذلك أكثر وضوحاً فى مسرحية « أندروماخا » Andromache لأن التعليقات التى وصلتنا عن هذه المسرحية تثبت أنها لم تعرض فى أثينا ، وهناك مصدر آخر يشير أن الذى أخرجها شخص يدعى دموكراتيس Democrates أو تيموكراتيس Timocrates . ونحن نعلم أن يوريبيديس كان له صديق من أرجوس يدعى تيموكراتيس ، وعلى ذلك يبدو أن هذه المسرحية قد عرضت فى أرجوس . لعل ذلك يبدو غريباً لكنه وإن أمكن تفسيره ، كان من سياسة أثينا منذ القدم أن تحد من سلطة إسبرطة عن طريق تنظيم أحلاف ودية بين أثينا وبين الأقطار الواقعة فى شبه جزيرة البليبونيز نفسها (قارن : أريستوفانيس ، الفرسان ، سطر ٤٦٥ وما بعده) . وكانت نواة هذا التحالف ثلاث ولايات — أرجوس Argos واليس Ilis ومانتينيا Mantinea — التى استقبلت ثيمستوكليس عند زيارته لها بعد انتهاء الحروب الفارسية مباشرة والتى اتخذ نظام الحكم فيها صورة الحكم الديمقراطى الأثينى . لقد كان الكيبياديس الشخص الذى نجح فى تنظيم هذا الحلف عام ٤٢٠ ق . م . ويبدو أن مسرحية « أندروماخا » أرسلت إلى أرجوس لعرضها هناك بنفس الطريقة التى كان يتبعها بنداروس الذى اعتاد أن يرسل مجموعة من راقصيه لعرض أنشودة جديدة تتغنى بمآثر ملك غير آثينى . يبدو أن هذه المسرحية تشير إلى حروب البليبونيز (سطر ٧٣٤) ، إنها تسهب بطريقة ملفتة للأنظار فى وصف تهديدات إسبرطة (سطر ٤٤٥ وما بعده ، سطر ٥٩٥ وما بعده) . أما منيلاوس ملك إسبرطة فيقوم فيها بدور الشرير ؛ لقد صور يوريبيديس منيلاوس على المسرح فى صورة شريرة للغاية حتى أن يوريبيديس نفسه لم يكن يرضى عن هذه الصورة وهو فى حالة نفسية طبيعية . ولدينا أيضاً بعض معلومات ثانوية غير موثوق بها توضح كيف كان يثق يوريبيديس لفترة ما بالقائد الكيبياديس . ففى عام ٤٢٠ ق . م . أقيمت الأعياد الأوليمبية التى كانت تعتبر من أعظم المسابقات الرياضية بالنسبة لجميع سكان بلاد اليونان والتى كانت تحمل بين

طياتها شبه تحالف دينى بين الولايات التى تشترك فى إقامتها . لقد نجح الكيبيادس فى إثبات إدانة إسبرطة بخرق هذا التحالف الدينى وكان من نتائج ذلك أن حرمته من الاشتراك فى هذه الاحتفالات . وكان هذا الإجراء ضربة قاسية قضت على هيبتها . بل وأكثر من ذلك أن الكيبياديس اشترك اشتراكا فعليا فى هذه المسابقات وأحرز بخيوله مجموعة من الجوائز كان بينها الجائزة الأولى فى مسابقة العجلات الحربية ذات أربعة الجياد . ويشير بلوتارخوس عند الحديث عن حياة الكيبياديس إلى أنشودة من أناشيد النصر نظمت تمجيداً له فى هذه المناسبة « — كما تقول الروايات — بواسطة يوريبيديس » (بلوتارخوس ، حياة الكيبياديس ، الفصل الثانى) . إن حركة البعث لأناشيد النصر Epinikion التى كانت تنظم تمجيداً لانتصارات الأفراد تتفق اتفاقاً تاما مع شخصية الكيبياديس ، فإن كان يوريبيديس قد وافق على نظم مثل هذه الأنشودة فسوف يكون ذلك مثالا واضحاً لتهكم التاريخ .

لكن ضلال يوريبيدس كان طبيعيا ولم يدم فترة طويلة فمأساة « المتضرعات » تهدف إلى السلام بينما كانت الخطة الحقيقية لألكيبياديس هى أن يجعل وجود السلام شيئاً مستحيلا . بالإضافة إلى ذلك فإن مثل أحد الرجلين لم تكن تتفق مع مثل الرجل الآخر ، لقد صور لنا أريستوفانيس هذه الحالة فى مسرحية الضفادع التى عرضت ٤٠٥ ق . م . حين كانت الجماهير تتدبر أمر الكيبياديس للمرة الأخيرة وهل تعتبره خطرا على الدولة كقائد شريف أم كعدو فى المنفى . وكان على كل من الشاعرين العظيمين بعد وفاتهما أن يبديا رأيهما فى هذا الموضوع بالذات — يقول أيسخولوس « استسلم للشبل الذى ربيته دون تفكير » . ولكن يوريبيديس يلفظه لفظا فى ثلاثة أبيات لاذعة (ملهاة الضفادع ، سطر ١٤٢٧ وما بعده . قارنه سطر ١٤٤٦ وما بعده) . ولكن الكيبياديس قبل عرض مسرحية الضفادع

بعدة طويلة كان قد أصبح بالنسبة ليوريبيديس صورة معبرة ورمزاً صادقاً لأسوأ العصور .

حين نعتمد على ماجاء عند ثوكوديديس وهو يؤرخ لهذه الفترة فإننا نستطيع أن نقول إن كل بلاد اليونان كانت تنحدر بالتدريج نحو الهاوية وتسير فى طريق شاق . ومن المحتمل أن كل حرب قد تتسبب فى تجريد الإنسان من بعض خصائص شخصيته ، إذ إنها تعوده على الاكتفاء بالضرورات البائسة واستخدام الوسائل البائسة لمقابلتها ، وتبعده أيضاً عن روح الكرم والإنسانية التى كانت تتصف بها حياته . لكن هذه الحرب بالذات قد أدت إلى أضرار غير عادية . إذ إنها لم تكن مجرد نزاع بين دولتين ولكنها كانت صراعاً بين مبدأين : مبدأ حكم الأقلية ومبدأ الديمقراطية . وكان من بين مدن الحلف الأثينى أعداد غفيرة من الأغنياء المتبرمين الذين كانوا على أتم الاستعداد — لو أتيحت لهم الفرصة — للإطاحة بالنظام الديمقراطى والقضاء على أفراد الشعب والقيام بثورة تعضد إسبرطة ، وكان فى نفس الوقت داخل مجموعة كبيرة من المدن الإسبرطية أعداد هائلة من الفقراء المتذمرين الذين كانوا قد تشبعوا بالمذاهب الديمقراطية والذين كانوا ينتظرون بفارغ الصبر الفرصة المواتية لقطع أعناق الأقلية الحاكمة . إن ما كان يحدث فى بلاد اليونان حينذاك يشبه الحالة التى كانت عليها المدن الأوربية بعد أن تأثرت بقيام الثورة الفرنسية ، إن حرباً أهلية غير ظاهرة كانت تكمن خلف تلك الحروب الخارجية الظاهرة ، كما أن هذه الحرب الخارجية الظاهرة نفسها لم تكن سوى صراع عنيف يؤدى إما إلى الحياة و إما إلى الموت . وفى مثل هذا الصراع كان جميع الأفراد يحاربون بطريقة واحدة مهما اختلفت درجة ثقافتهم أو تفكيرهم ، عندما شعرت أثينا بمصائب الحرب تتراكم عليها ، وتضيق عليها الدائرة ؛ وعندما بدأت تشعر بأنها تحارب وتلهث من أجل بقاء إمبراطوريتها ، ومن أجل الدفاع عن حياتها فإنها دون شك فقدت كل المثل العليا التى كانت تعتنقها حين

كانت تعتبر نفسها « منقذة لبلاد اليونان » . لقد حاربت بجميع الأسلحة التى كان فى وسعها أن تستخدمها .

كان من الطبيعى أن تحتاج هذه الفترة إلى رجال من نوع خاص يتفق سلوكهم مع طبيعة الفترة نفسها فلم تكن الجماهير حريصة على الاستماع لرجال ذوى أصل نبيل أو تفكير عميق كما أنها لم تحرص أيضاً على التحدث عن الفلاسفة . كانت هذه الجماهير تشعر بالمرارة والقسوة والخوف وكانت حريصة على الاستماع إلى رجال يحسون بنفس هذه الأحاسيس . وإن نفس الخوف الذى جعل هذه الجماهير تتجه نحو القسوة قد جعلها أيضاً تتجه نحو الاعتقاد فى الخرافات . ففى مناسبة من المناسبات استولت على المدينة بأكملها موجة من الجنون والفزع بسبب لعبة تافهة طرأت على بعض التماثيل القديمة لهرميس Hermes ، وفى مناسبة أخرى لقى جيش بأكمله حتفه لأن الجيش وقائده كانوا خائفين من التحرك فى أثناء كسوف القمر . وهكذا كانت الجماهير قد نسيت أناكسوجوراس بسرعة ولم تتذكر من أعماله شيئاً .

لنا الآن أن نتساءل : هل هذه هى نتيجة اعتناق مثل عليا فى الديمقراطية والتثقيف ؟ إن الطريقة التى اتبعها بعض المؤرخين القدامى لدراسة تاريخ اليونان — مثل طريقة ميتفورد Mitford — تعطى إجابة مؤكدة لهذا السؤال . لكننا إذا نظرنا نظرة فيها مزيد من الدقة فى التاريخ لوصلنا إلى تفسير مختلف كل الاختلاف . فعلينا أن نميز بحرص شديد بين كل من الفكرتين : فكرة التثقيف ، وفكرة الديمقراطية ، لقد حدث أن سارت كل من الفكرتين معاً وفى طريق واحد فى أثناء عصرين أو ثلاثة من أعظم عصور التقدم البشرى ، وإننا نميل إلى الاعتقاد بأنه من الواجب أن تسيرا معاً فى نفس الطريق ؛ ولكنهما ليستا كذلك . فالديمقراطية فى حد ذاتها هى دون شك إدراك سام ، وتتبع بطريقة طبيعية للمثل التى يمليها عليها

التثقيف مثل اعتناق مذهب « السببية » لحرية البحث وراء المعرفة ، والرغبة في الحصول على الحق أكثر من الرغبة في إحراز النصر ، أو مثل تجنب القوة وتجنب الاعتقاد في الخرافات . لكن المشكلة تتلخص في هذه الحقيقة : عندما تنتصر الديمقراطية بين جماعة من الجاهلين المتأخرين فإن هذا قد ينتج عنه هزيمة للأفكار السامية الأخرى . فالديمقراطية الأثينية — كما تصورها بركليس ويوريبيدس أو بروتاجوراس — كانت تتلخص في وجود شعب حر ، متمدين لدرجة كبيرة يبحث وراء « الحكمة » ، لا يعتقد في الخرافات ولا يتحمل الاضطهاد بل ويساعد الآخرين على التحرر ، لكن طبقة الفلاحين والصناع الذين عضدوا بركليس كانوا متأثرين بطريقة سطحية « بحكمة » السوفسطائيين . كانوا يعجبون به لأنه جعلهم عظماء كباراً وجعلهم فخورين بكونهم آثينيين . وعندما عادوا إلى مزارعهم وذهب عنهم سحر « حكمة » بركليس فإني أشك في أنهم قد عادوا مرة أخرى إلى ممارسة أقبح وأفظع أنواع الشعوذة الريفية القديمة ، أو إلى الارتداد من الخرافات العتيقة ، وإلى اضطهاد عبيدهم وزوجاتهم ، وإلى كراهية الغريب الذي قد لا يبعد عنهم سوى بضعة أميال كما كان يفعل أجدادهم من قبل ، إن ما حدث في الفترة التي جاءت بعد نهاية الحرب يمكن تقريره بما يأتي : أصبحت الطبقة العاملة تتمتع بقوة هائلة وذلك بفضل التحمس من أجل الديمقراطية الذي بعثته الحركة السوفسطائية في أثينا ، وبفضل هذه الحركة أيضاً تأثر سلوك هذه الطبقة واهتزت قواعد معتقداتهم وأصبحت أقل مقاومة أمام ذلك الإغراء القوي . لكن الدروس الخلقية الحقيقية لحركة التثقيف — وتعتبر من أقسى الدروس التي يتعلمها الإنسان — لم تصل في نفس الوقت إلى أعماق أفراد هذه الطبقة . فكما أن الثورة الفرنسية قد منحت القوة للفلاح غير المتمدين والذي يؤمن بالخرافات والذي كان قد شكله النظام القديم ، ولم يستطع هذا الفلاح أن يرتفع إلى مستوى أفكار الثورة نفسها ، فكذلك نجد وسائل التثقيف الأثينية قد منحت

القوة لتلك الكتل المتشابكة من العواطف التى لم تكن قد نفذت إليها وسائل التثقيف من قبل . لم يكن كليون Cleon صديقاً للسوفسطائيين بل كان عدواً يجاهرهم بالعداء ؛ وعندما أشار على الجمعية العامة وهى تعيش أحرج لحظاتها بمضاعفة قيمة الضرائب التى تدفعها الدول المتحالفة ومهاجمة تلك الدول إذا لم توافق على دفع الضرائب الجديدة ، وعندما حث ببساطة على قتل جميع المسجونين من أهل موتلينا Mitylena ؛ عندما فعل كليون ذلك فإنه كان ينادى بمذاهب من المحتمل أنها كانت تبدو طبيعية ومقبولة له فى عصور سابقة قبل أن يحاول أى سوفسطائى أن يجهد عقول البشر بأحاديث طويلة عما يجب القيام به نحو الأجانب غير الشرفاء . والرجال الذين كانوا ينقادون وراء كليون كانوا من نفس طابع الرجال الذين قد ترهبهم رؤية معينة فى أثناء تقديم ضحاياهم للآلهة أو يخيفهم كسوف القمر المقدس والتغيير الذى أحدثته الحركة السوفسطائية قد لا يزيد على كونه مجرد لمسة من الجرأة مست هؤلاء الرجال . فقد يقبل أهل بويوتا أو أهل أخارنيا جرائم — عندما لا يجدون بدأ من ارتكابها — بطريقة فطرية دون إبداء أى مبرر ، أما فى أثينا فكان على الفرد أن يناقش على الأقل مبررات الجريمة التى سوف يقدم على ارتكابها وكان عليه أن يقبل المبرر الذى يراه لائقاً . لذا كان يستطيع أى متهكم أو منافق قد تدرب على فن مدرسة السوفسطائيين أن يقدم معونة لائقة فيما يتعلق بهذه النظرية .

لعل أول هجوم قام به يوريبيديس ضد وطنه ظهر — كما أوضحنا من قبل — فى مسرحية هيكوبا . ولكن بعد أن تناولنا مسرحية هيرا كليس نجد أنفسنا أمام فترة من حياة يوريبيديس تميزها مسرحية تعتبر من أكثر مسرحيات يوريبيديس تهكماً أو غموضاً ، إنها مأساة أيون Ion التى يحتوى كل سطر من سطورها على عنصر التشويق والتى تحوى منظراً يعتبر

فى بعض الأحيان من أفظع المناظر التى وردت فى جميع المآسى اليونانية ، ومع ذلك فإنها تترك كل من يقرأها غير راض . هل هى قربان مقدس مقدم للإله أبولون الذى ينتمى إليه الجنس الأيونى ؟ فإن كانت هذه المسرحية كذلك فلماذا يقوم أبولون فيها بدور الشرير ؟ وإن كانت كذلك أيضا فلماذا دنست هذه الأماكن المقدسة بواسطة آلهة يسيطر عليهم الجنس، ولماذا تحولت فيها الأساطير إلى روايات بربرية ، ولماذا ظهرت الأميرة الجميلة «ابنة الأرض» فى صورة امرأة مخدوعة على وشك أن ترتكب جريمة قتل ؟ وأكثر من ذلك ، لماذا يتمنى بطل المسرحية قائلا فى حديث معمق إنه يفضل أن يحيا كعبد لا أصدقاء له فى معبد دلفى على أن يحيا كرجل حر وأمير فى مدينة مثل أثينا — « المدينة المليئة بالرعب » حيث يلتزم الصمت الرجال الوادعون الطيبون الذين يمكنهم أن يكونوا حكماء ، فلا يتقدمون أبداً ، بينما ينظر أصحاب السلطان حولهم بحقد ليحطموا أى منافس يحتمل ظهوره ! (٥٩٨ وما بعده . . . انظر كلمات يوربيديس فى مسرحية الضفادع ، ١٤٤٦ ومابعده) . « إنه ينعم بالسلام فى دلفى ، ولا يدفعه الأرذال من فوق الإفريز (٦٣٥) » — تلك الشكوى التى تتردد على الدوام فى الأدب اليونانى من أثينا الديمقراطية .

وكان اللقيط الغامض ، عنصراً فى السنة الطقوسية عند معظم الجماعات اليونانية ، وكان يتم التعرف عليه فى نهاية القصة كمخلوق شبه مؤله ، ابن الإله والأميرة المحلية . وفى وقت واحد ، أغفل موضوع شائع المأساة — لأسباب توضحها مسرحية أيون — فقط لتظهر على أنها النمط المساير للملهاة الحديثة مع إنسان آثم يأخذ مكان الإله .

ومسرحية أيون ، من بين كل المسرحيات المتبقية ، هى بحق أعظم المسرحيات كفرا بالآلهة التقليدية . والأساطير اليونانية مليئة بقصص الأبطال

الذين ولدوا من نتاج إله ولع بحب امرأة من البشر . ويمكن أن تحول مثل هذه القصص إلى أسرار دينية عظيمة، فمثلا عند أيسخولوس فى مسرحية المستجيرات، تحولت إلى أساطير رقيقة ومقدسة ، وحدث عند بندار نفس الشيء فى أغنية أو أغنيتين من أغانيه . واستفاد يوريبيديس من الموضوع فى كثير من القصص المفقودة ، ولكن لا يمكننا الحكم كيف تناول هذا النوع من القصص حتى نصل إلى مسرحية أيون . وروت الأسطورة أن أيون ، البطل الأسطورى للأيونيين ، كان ابنا للأميرة الآثينية كروسا Creusa وكانت كروسا قد زُوجت من جندى أيولى يدعى كسوثوس Xuthus ، لكن الإله أبولون كان الأب الحقيقى لأيون ويعالج يوريبيديس القصة كما لو كان أبولون يحق مغتصبه غير شرعى ، شديد الأنانية وعلى استعداد للكذب عندما يضيق عليه الخناق ، رغم أنه طيب السريرة إذا لم تفقده هذه الطيبة شيئا – وفى الحقيقة أنه نموذج من الكيبياديس وكسوثوس غريب وأضحوكة ، ذو سلوك منظم قوى ، كذب أبولون عليه ؛ وخانته زوجته ، ولم تطمه خادماته ، وتقبل بصورة نهائية الاعتقاد بأن ابنها غير الشرعى هو حقا ابنه هو . وكروسا ذاتها ، رغم أنها دفعتها عاطفة لا إرادية وأغراها الجمال ، إلا أنها شريرة فى قرارة نفسها .

وكروسا . عندما أنجبت طفلها وضعته – فى حالة خوفها – فى نفس الكهف الذى اعتدى فيه عليها أبولون وبكل تأكيد رغب الإله فى إنقاذ ابنه . فلما جاءت ثانية كان الطفل قد اختفى . وكحقيقة ، حمله الإله فى مهده إلى دلفى ، حيث اكتشفت الكاهنات أمره ، وربى فى أفنية المعبد على أنه لقيط . ثم تزوجت كروسا من كسوثوس الذى لم يعلم شيئا عن مغامرتها . وبعد مضى سبعة عشر عاما – أو ما يقرب من ذلك ، ولما لم ينجب الزوجان خلالها أطفالا ، ذهبا إلى دلفى لاستشارة الإله . وهناك التقت كروسا باللقيط أيون ، وانجذب كل منهما نحو الآخر بعاطفة غريبة . ويبدو أنها أسرت له بالقصة ، وأسر هو

علما بما يعرفه عن نفسه ، وفى نفس الوقت يذهب كسوثوس ليضرع للإله ليهبه طفلا ، ويخبره الإله أن أول شخص يلتقى به عند تركه المحراب سيكون ابنه . (وهذه أكذوبة بالطبع) ويلتقى بأيون ، ويحييه على أنه ابنه ويحتضنه بوله . ويحتج الابن . فيصيح كسوثوس «لا تهرب من الشخص الذى يجب أن تحبه على هذه الأرض بصورة أعظم !» . فيجيبه الابن «إنى لا أحب وسائل تعليم الأجانب المتوهين» . ويحاول كسوثوس ، عندما يثوب إلى صوابه بمساعدة أيون ، أن يفسر ماذا يمكن أن يعنيه الإله أبولون بقوله إن هذا الشاب ابنه ، وحياته الزوجية كانت على الدوام مستقيمة إلا مرة — على ما يذكر — فى شبابه وكان مخموراً فى أثناء احتفال كبير فى دلفى . ويتقبل أيون التفسير ، رغم أنه من الواضح أنه لا يحب والده الجديد كثيرا . . . وأقام بعض العراقيل فى سبيل الذهاب إلى أثينا . ويشعر بالأسى لكروسا ، ويرغب فى البقاء حيث هو . ويقرر كسوثوس أن كروسا يجب أن تخدع ، وسوف يدعى أنه مال إلى أيون ، ويرغب فى تبنيه . فى نفس الوقت يدعهم يقيمون احتفالا عظيما لمناسبة عيد ميلاد . . . وقد حذر أفراد الجوقه . . بأنه لو فاه أحدهم بكلمة لكروسا فسوف يشنقون ! وتدخل كروسا يصحبها أحد عبيد يوريبيديس القدامى البارزين . وكان حفيظا عليها منذ طفولتها ، ووهب حياته من أجلها ، فهو لا يفكر فى شيء سواها ، وتسيطر عليه الشكوك فى أثناء بعده عنها . وتفضى الجوقة بما تعرفه إلى كروسا . فتعلم أن أيون ابن كسوثوس غير الشرعى ، ولابد أنه يعلم الأمر طول الوقت . ولقد رتب — بعد أن تستر الإله — أن يأخذ الابن ثانية إلى أثينا ، أما بالنسبة إلى كروسا فالإله يقرر أنها سوف لا ترزق أطفالا . وتتملكها نزعة غضب شديد لاعتقادها بوفاة ابنها ، وأن الصبى الذى أحبته إنما يخدعها عمدا ، وأن أبولون يضيف هذا الجرم المقصود إلى جُرمه الوحشى السابق ، فتجردت كروسا من الخجل ووقفت أمام المعبد المعظيم ترفع عقيرتها

حاللائمة على الإله لقد ألحق بها الخزى والعار بصورة علنية وإلى الأبد ، لكن على الأقل سوف تنزل هذا الشيطان الذى يجلس متوجا يغنى على القيثارة ، بينما النساء اللاتى اغتصبن يتجرعن الحزن ومرارة الألم ولوثة الجنون ، وقد مزقت الحيوانات المتوحشة أطفالهن . وفى هذا السكون القاتل الذى خيم بعد ذلك لم يتجرأ على نصح كروسا سوى عبدها العجوز . وفى ثورة مكبوتة بدأت توضح وتفصح عن كل عواطفها ، استعاد منها تفاصيل قصة اغتصابها كلمة كلمة ، ثم تطالب بالانتقام . « احرق معبد الإله ! » ولكنها لا تجرؤ . « دس السم لكسوثوس » . لا ، لقد كان طيبا معها عندما كانت فى محنة . « اقتلى اللقيط » . . . نعم ستفعل ذلك . . . ويأخذ العبد سما معه ويذهب ليدس السم لأيون فى عيد ميلاده . ولكن تفشل المؤامرة ، ويساق العبد إلى كروسا ، يتبعه الشاب الغاضب إلى المحراب . إنه الغضب مقابل الغضب . كل أضله غضبه من الآخر ، بعد إغرائهم المتبادل العجيب . وهنا تدخل النبية الدلفية ، وتحضر معها الأمارات التى كانت مع اللقيط عندما وقعت عليه عيناها أول مرة فى ردهات المعبد . وتتملك كروسا الدهشة وتتعرف على سلة المهد القديمة التى كانت قد وسدت فيها طفلها .

وتترك المحراب وتلقى بنفسها بين ذراعى أيون . ولبرهة يبدو أنه كما لو كان يرغب فى قتلها ، لكنه يتحرى قصتها . وأى شىء آخر فى السلة ؟ إنها تعدد الأشياء ، شالها بالنيلان فوقه ، وعقدها المكون من زوجين من الثعابين وضفيرة غصن الزيتون الخالدة . وتعترف الأم لوليدها فيعفو عنها . ولكن أبولون ؟! ماذا عنه ؟! لقد كذب . . . إن أيون ، ابن المعبد قد استثاره كذب الإله إلى حد الثورة سيندفع عبر ستار المحراب ويطلب من الإله إجابة صحيحة صريحة ، عندما توقفه طلعة أثينا جاءت بدلا من أبولون ، الذى يخشى

مواجهة البشر الذين أساء إليهم ، وتتوسل إليهم أن يتقدموا ولا يطلبوا مزيدا . وتعفو كروسا عن الإله ، ويبقى أيون صامتاً فى كآبة .

وهكذا فإن مسرحية أيون غنية بالابتكارات الرومانتيكية لدرجة أنها تبدو أحيانا للقارئ الحديث أنها تنهج على نمط قديم بارع ، فهى مفعمة بالبواعث ، تعج بالأطفال الضالين ، وصيحة آلام الشكلى ، غاصة بالمعانى المزدوجة — وهو ما تكرر فى عديد من المسرحيات ما دمنا ننظر إليها بطريقة غريزية على أنها أشياء « بطل استعمالها » غير أنها كانت متنفساً لعواطفها المتأججة ومجالا لتحليل نفسيتها الرقيقة . ومن ناحية أخرى فهى أكثر إمعانا فى السخرية من أى مسرحية إغريقية أخرى وصلت إلى أيدينا ... فالسخرية تلمس كل جوانب القصة فيما عدا المأساة الحقيقية المرأة المظلومة المغلوبة على أمرها ، والإهمال القاتل لشأن اللقيط . ويجدر بنا ألا نغفل أن الهجوم على إله دلفى لم يكن بالأمر غير المستساغ خصوصاً فى بلد كأثينا . لأن هذا الإله ، كما ورد على أفواه كهنته الرسميين ، فى بداية الحرب ، أكد للإسبرطيين أنهم إذا صدقوا فى حربهم فسوف ينتصرون ، ووعدهم أنه سيحارب لصالحهم . والشيء الرائع هو أن أى تقى آثينى فى استطاعته أن يفعل أى شيء لمثل هذا الإله كما يمكن أن يفترض أن الكهنة الرسميين كانوا كاذبين . وما زال هجوم يوريبيديس أعنف هجوما من مواطنى دلفى أنفسهم . وإذا كانت آراؤه قد لاقت إقبالا ، فلن تسقط دلفى وحدها ، وإنما كل أسس الطقوس الإغريقية والأساطير . لقد كان تهكمه على الآلهة وعلى أثينا مريراً .

والتهكم تنفيس لمن تكمن بين جنبيه عاطفة جياشة لكنه يفقد الثقة فى نفسه فلا يستطيع الإعلان عنها بصراحة .

والخيال الواسع وسيلة من يتحول عن الحقائق التي تثير في نفسه الضيق .
وفي سنة ٤١٦ ق م فإن يوريبيديس ، في علاقته بأثينا ، ابتعد لأول مرة عن أية فكرة للخيال أو السخرية . وفي أثناء صيف وشتاء تلك السنة وقعت حادثة لها أهمية حربية تافهة ، ولم يترتب عليها نتائج سياسية ، غير أننا نرى أن ثوكوديديس مع ذلك يخصص لها ستة وعشرين فصلا متصلة في أبرز جزء من مؤلفه ، ذلك الجزء الذي يسبق الكارثة النهائية مباشرة ، تلك حادثة حصار الأثينيين لجزيرة ميلوس الصغيرة والاستيلاء عليها ، وقتل كل رجالها وسبي نسائها وأطفالها . ولم يكن للجزيرة قوة عسكرية . فتجارتها بسيطة وتعيش على زراعتها الفقيرة . ولم يكن تعدادها كبيراً ؛ فعندما أخليت من سكانها ، كان خمسمائة مستعمر يكفون لشغلها من جديد . فلم إذن كل هذا الجزء الكبير من رواية ثوكوديديس الموجزة الدقيقة ؟ ! أعتقد أن السبب في ذلك يرجع فقط إلى النتيجة الأخلاقية التي تضمنتها الحادثة ، وجلاء الجريمة ووضوحها . فيخبرنا ثوكوديديس عن حوار طويل دار بين بعثة آثينية وجمعية ميلوس ، ويصرح بأنه سيفصح عن الاتفاقات التي تمت من كلا الجانبين ، ومما لاشك فيه أن هناك إعداد فني واع في التقارير . ولا يمكننا الجزم بأن أي بعثة آثينية استخدمت بالضبط هذه الكلمات القاسية . لكن يمكن أن نتأكد أن ثوكوديديس اتخذ من الحرب ضد ميلوس مثلا نموذجيا هائلا للمبادىء التي انحرف إليها الحزب في آثينا ثم تصرفه في نهاية الحرب . ويمكن أن نذهب إلى أبعد من ذلك ونحن واثقون تقريباً من أنه اختارها كنموذج للخطأ المفضى إلى العقاب — تلك خطيئة « الغطرسة » أو الكبرياء التي ارتبطت في رأى الإغريق مع سحابة من العمى تسوقها السماء لتحجب عنهم السبيل فأردتهم هاوية الهلاك .

وفي لغة هادئة متزنة شرحت البعثة الآثينية لمجلس السناتو الميلي — بعد

أن أبعد الشعب بمهارة ـ أنه يوافق أعضاؤها تماما أن تصبح ميلوس خاضعة لإمبراطوريتهم . وأنهم سوف لايدعون — لكونهم رجالا حساسين ولأنهم يتحدثون إلى رجال حساسين — أن أهل ميلوس قد أساءوا إليهم أو أن لديهم طلب مشروع ضد ميلوس ، ولكنهم لايرغبون أن تبقى أى جزيرة فى عزلة حتى لايكون ذلك مثلا سيئا للآخرين . إن قوة أثينا لايمكن مقاومتها عمليا : ولجزيرة ميلوس حرية الاختيار بين الخضوع أو التدمير . وأجاب أهل ميلوس فى لغة منمقة بعناية لكنها تقطر مرارة مكتومة هل من العدل بالنسبة لأثينا أن تنقض كل قوانين الحق ؟ ! إن الإمبراطوريات لاشك زائلة ؛ وانتقام الإنسانية من طغيان كهذا ... ؟ «إننا نخاطر بذلك» أجاب الأثينيون «والسؤال المباشر هو الإفصاح عما إذا كنتم تفضلون الحياة أو الموت ؟ » والتمس أهل ميلوس أن يظلوا على الحياد؛ بالطبع رفض رجاؤهم ولكنهم على أى حال سوف لا يرضخون . وهم يعرفون أن الأثينيين أعز منهم مالا وأكثر نفرا وسفنا وأعظم فى المهارة الحربية ، وما زال فى إمكان الآلهة أن تساعد البرىء (فيقول أعضاء البعثة «سوف لا نكافئنا هذه المغامرة شيئا ، إننا أتقياء فعلا مثلكم») فأهل لاكيدايمونيا ملتزمون بكل رباط للشرف والقرابة بالتدخل (« بالطبع سنرى أنهم لايفعلون ») ؛ وفى أية حالة إننا نختار أن نحارب ونأمل فى أكثر من ذلك عن أن نقبل العبودية . ويقول الأثينيون « حكم خاطىء ومؤسف للغاية » وعلى هذا التناقض فى الرأى قامت الحرب حتى اختتمت بخاتمتها البشعة .

وعندما أقرأ هذا الحوار لأهل ميلوس ، كما يطلق عليه ، مرارا وتكرارا ، أشعر بجلاء مدى الهجاء الغاضب الذى انطوى عليه . ومن المحتمل أن حزب الحرب الأثينى كان قد رفض فى عناد السبب الذى تذرع به قادتهم . وبعد كل شىء فقد كانوا ديمقراطيين ، وكما يدرك ثوكوديدس ذلك جيدا . فإن جمهرة

كبيرة من الرجال إذا ارتكبت فضائح ـ تتمنى لو خدرت لتعيش فى عالم الأكاذيب؟
ومن النادر، كالرجل الشرير فى كتاب الأخلاق لأرسطو «أن يخطئ بهدوء» .
لكن على أية حال فإن مذبحة ميلوس فرضت على عقول الرجال مثل ثوكوديديس
ويوريبيديس، ومن الممكن أن نضيف كل الكتاب تقريبا الذين مستهم الروح الفلسفية.
بصورة أو بأخرى — بهذا الإحساس الخاص ، وبدت كإظهار للعارى وخطأ
جسيم . ولا يمكننا سوى الإحساس بالغاية التى يواصل ثوكوديديس قصته بها
لقد أعدموا كل أهل ميلوس الذين وجدوهم فى سن الرجولة ، واستعبدوا النساء
والأطفال . وأرسلوا فيها بعد خمسمائة مستعمر فاستولوا على الأرض لأنفسهم .

« وفى نفس الشتاء سعى الأثينيون للإبحار بأسطول أكبر من أى وقت مضى
لهزيمة صقلية ... » ولقد كانت هذه هى الحملة الصقلية الكبيرة التى قادت أثينا
إلى مصيرها المحتوم .

ويبدو أن يوريبيديس كان يتأمل فى جريمة ميلوس فى أثناء الخريف
والشتاء . وفى الربيع ، عندما كان الأسطول الهائل لايزال يستعد للإبحار ،
قدم مسرحية غريبة ، إنها عمل نبى أكثر من كونها عمل فنان. اعتبرت قديما
على أنها إحدى روائع أعماله ، لكنها أشعلت نيران الخلاف على الدوام
بينه و بين شعبه .

ويرغب الإنسان فى معرفة الحاكم الذى قبل هذه المسرحية والغنى الذى
قدم لها الجوقة ، كانت هذه هى مسرحية الطرواديات ، إنها تروى أشرف
انتصار سجل للأسلحة الإغريقية فى الأساطير ، إنه استيلاء أسلحة أجا ممنون
على طروادة ، لكنها تروى الأسطورة القديمة بطريقة خاصة ، فبتمهل وتأمل
ومع قليل من سفك الدماء نجد أنفسنا نتطلع إلى المجد الهائل ، فلا نراه مجدا
على الإطلاق ، بل عارا وقسوة ابتلعا العالم فى الظلام . فمنذ بدايتها نجد الآلهة

يتأملون فوق حطام طروادة ، كما لو أنهم يتأملون حطام جزيرة فى البحر الإيجى بأسوارها القديمة قدم أسوار طروادة ذاتها . فمن البحر الإيجى نهض بوسيدون يرقب المدينة التى أصبحت أثرا بعد عين يتصاعد منها الدخان ، أتى عليها الإغريق « الأماكن المقدسة خاوية والمعابد صبغتها الدماء بلون أحمر » .

والأجساد التى لم تدفن ترقد تدنس الهواء ، والجنود المنتصرون مضطربون يدفعهم الشوق إلى الوطن ، ولا يعرفون السبب فى ذلك ، يجولون هنا وهناك فى انتظار ريح تحملهم بعيدا عن الأرض التى أحالوها إلى شىء بشع . هذا عمل أثينا ، ابنة زيوس (٤٧) .

والاسم يقدم لحظة من الفزع . فمن المسلم به أن أثينا هى الإلهة الحارسة لمدينة أثينا . لكن يوريبيديس كان فقط يتبع القصة الهومرية العادية ، والتى كانت فيها أثينا عدوة طروادة ، والصديق المستهتر للإغريق . وما إن يذكر اسمها حتى تظهر ، لكنها تغيرت . لقد ذهب أحباؤها بعيدا جدا ، فقد ارتكبوا « غطرسة » وأهانوا محاريب الآلهة وانتهكوا العذارى فى الأماكن المقدسة ، وتحولت أثينا ذاتها الآن ضد شعبها . فأسطولهم الكبير ، الذى أسكره الانتصار ولطخته الجريمة ، على وشك أن يبحر . وسألت أثينا زيوس الأب للانتقام منه ، ووضعه زيوس بين يديها . وأقسمت وبوسيدون يمين التحالف . وستنطلق العاصفة بمجرد أن يبحر الأسطول ، وستملأ الصخور الجائعة السفن والموتى (٩٥ وما بعده) .

كيف قهركم العمى ؟
أنتم يا من تطأون المدن ، يا من تدمرون المعابد .
وتخربون القبور والأماكن المقدسة التى لم تدنس .
حيث يرقد الأموات ، وهكذا ستموتون قريبا .

وتختفى الطلعات الغاضبة فى الليل . هل كانت ضمائر مدمرى ميلوس مرتاحة تماما فى أثناء ذلك الحوار ؟

ثم يظهر الفجر وتبدأ المسرحية ، وترى فى كلمات واضحة، إلى أى مدى بلغ المجد ، نرى الحوائط المتهدمة وبعض الأكواخ الفقيرة المبعثرة حيث كانت هناك مدينة يوما ما ، وفى الحال نرى شبح إنسان ينهض من النوم بضجر . إنها امرأة عجوز ، متعبة للغاية ، رأسها وظهرها يؤلمانها من قضاء الليل على أرض صلبة . والسيدة العجوز هى هيكوبا ، التى كانت ملكة طروادة من عهد قريب ، وفى الأكواخ القريبة عبيد آخرون ، « نساء رفيعات اخترن من بين بقايا الحرب ليكن إماء لسادة الإغريق ، وسوف يوزعن هذا الصباح . وتنادى عليهن وتحضرن فزعات من النوم ، والبعض يتملكهن الخوف ، والبعض الآخر هادئات ، ومجموعة ثالثة ما زلن يحلمن ، وواحدة أصابها الجنون فجأة » وخلال بقية المسرحية نسمع تدريجيا قرارات المجلس العسكرى الإغريقى . وتقرر أن تصبح كاسندارا ، الأميرة العذراء ، خليلة لأجاممنون . والرسول النبى الطيب السريرة الذى يأتى بهذه الأخبار يعتقد أنها أخبار سارة . كم هى سعيدة تلك الفتاة الفقيرة البائسة! والملك أيضا ، لا يوجد أى اعتبار للأمزجة . لكنه يفكر أن تلك المسحة القدسية السماوية التى تتسم بها كاسندرا هى التى أغرت أجاممنون على التفكير فيها . والنساء الأخريات ، تملكهن الرعب ، أما كاسندرا فكانت سعيدة . لأن الإله يقودها ، ويبدو أن جسدها لم يعد جزءا منها ! فلقد قرأت شيئا مما يدور فى ذهن الإله وتعلم أن مصير أهل طروادة وهيكتور الميت أفضل من مصير المنتصرين عليهم . وترى فى النهاية أن تخلع التاج ، وتلقى عصا الكهنوتية ، وتتقبل الدنس برضا ، وترى إلى أى نهاية قـــدر لها لها أن تقود أجاممنون ، وترى رؤيا

جسده المقتول ـ قتلته زوجته ـ ملقى فى أماكن سحيقة فى ليلة عاصفة ، وبجانبه على الصخور المبتلة شخص آخر ، ميت ، ملقى عاريا ... من هو ؟ وترى أنها هى ذاتها ، وتذهب أكثر من ذلك إلى ماهو مقدر (٢٤٠ وما بعده) .

والجزء الرئيسى فى المسرحية يتناول قرار الإغريق حول ابن هيكتور الصغير ، أستيا ناكس إنه الآن فى طفولته ، لكنه سوف يكبر بالطبع ، وسوف يكون مركز الدائرة لتجمع كل الطرواديين اللاجئين والباقين من الخلف الطروادى العظيم ... وأما مبادىء الحوار الميلى ، فهى متطرفة للغاية . لقد أرسل الرسول ليأخذ الطفل من أمه ، أندروماخا ، ويلقى به من فوق الشرفة . ويأتى عندما كانت السيدتان ، أندروماخا وهيكوبا تتحدثان سويا والطفل يلعب فى مكان قريب . وكان من نصيب أندروماخا أن تكون أمة لبيرهوس بن أخيل . وكانت تتشاور مع هيكوبا فيما ستلقاه من عنت . هل ستقاوم ببساطة حتى النهاية . على أمل أن بيرهوس يمكن أن يكرهها ويقتلها ، أو سوف تحاول — كما حاولت دائماً — أن تفعل أحسن الأشياء ؟ وتنصحها هيكوبا : « فكرى فى الطفل وفكرى فى طبيعتك الرقيقة . لقد خلقت لتحبى لا لتكرهى ، وعندما كانت الأشياء سعيدة جعلتها أنت أسعد ، وعندما تكون بائسة ، لاشك تسعين لإصلاحها وجعلها أقل مرارة . و يمكنك كسب ود بيرهوس واستمالته ليكون رحيما بطفلك ! ابن هيكتور ، ويمكن أن يشب ليكون عونا لكل هؤلاء الذين كانوا يحبوننا يوما ما ... » وفى أثناء حوارها يظهر بينهما شبح الرسول وهو يدخل ، وكان النطق قد خانه أول الأمر ، لكنه قد أتى ليسوق الطفل إلى الموت ، ويجب أن تنفذ رسالته وهذا المنظر ، مع الفراق بين أندروماخا والطفل ، يبدو لنا من الجزع ما يفتت الأفئدة بصورة أكبر من كل ما ورد فى المآسى ، ونستطيع أن نتحقق من صدق حكم أرسطو على يوريبيديس أنه « أعظم شعراء المأساة إثارة » .

ومن أجل روعة الأسلوب ، نلمس لوناً من الاحترام يذكرنا أحياناً بأيسخولوس ، غير أن فيه صراعات تحتدم بين الزوج والشخصية ، مما يحدونا إلى اعتبار الطرواديات من روائع يوريبيديس ، لكن ليس هذا أعظم ميزاتها ، إذ نشاهد منظراً مفجعاً حين يعاد جسد الطفل الميت إلى جدته هيكوبا لتقيم له الطقوس الجنائزية . والسيدة العجوز وحيدة لا حول لها ولا قوة والطفل مسجى بين يديها ، هذا بالنسبة للجانب الإنسانى ، نتيجة المساعى للوصول إلى المجد ، ثم فى النهاية ، تتوالى مناظر هامسة ، تتوسل فيها هيكوبا للآلهة الذين لا يهتمون بشىء ، ثم إلى الميت الذى تحبه وتهتم به ، لكن الميت أيضاً ، أصم مثل الآلهة لا يبدى حراكا ولا اهتماما بشئونها . ومن خلال جلبة الحركة ، برز الموت الأعظم قدسية وأخذهم إلى الأمان . فلا صديق بين الأموات ، ولا مساعدة عند الإله ، ولا خداع فى أى مكان ، وتواجه هيكوبا ما يكون وتعثر فى مكان ما ، فى أثناء محنة طروادة المفجعة على بهاء لايزوى ، ولم تصل القاع فى بعض المعانى ، لكنها بلغت قمة حظوظها المتوجة . لقد أضرم الإغريق النيران منذ قليل فى طروادة استعدادا لرحيلهم . وتندفع الملكة لتلقى بنفسها فى النيران ، ويمنعها الحراس وترقب النسوة المدينة المحترقة حتى تسقط القلعة العظيمة مسببة صدمة هائلة . و يتردد صوت الطبول الإغريقية فى الظلام . إنها إعلان للنسوة للتوجه نحو السفن ، ويذهبن بعيدا ــ يخدعهن كل إنذار ، حتى الموت يخدعهن إلى حياة العبودية الجديدة . لكنهن يشاهدن فى عريهن أن هناك شيئا فى الحياة لا يمكن أن نطلق عليه العبودية أو الموت .

والمسرحية صورة للجانب الداخلى للانتصار العظيم ، الشىء الذى من المحتمل أنه كون ، فى ذلك الوقت أكثر من الوقت الحاضر ، ملكة الأحلام فى ذهن الإنسان الضال ، فأخذه على أنه متعة بالغة وهو فى الواقع بؤس عظيم .

إنه انتصار يُرى عندما تنتهى حمية المعركة ، ولا يبقى شيئا سوى الانتظار والتفكير، انتصار لم يجسد فيمن أحرزوه ـ كما نلمح ذلك عند الإغريق الظافرين، تتجسد فيهم الخسة والشعور بالبؤس ـ لكن عند هؤلاء الذين جربوه غاية فى الدقة ، هؤلاء هن النساء المهزومات .

وهكذا تناولنا إلى حد بعيد مسرحية النساء الطرواديات، كما لو أنها نسيج مستقل . وهى فى الحقيقة واحدة من مجموعة مسرحيات ، لا يمكن لإنسان أن يحصيها عداً . سواء تتطابق موضوعاتها أو تتنافر ، وكلها لا تقنع بشىء عادى أو تافه . ولحسن الحظ ، فرغم أن كلتا المسرحيتين قد نفدتا ، فلا نعرف شيئا عنهما. لقد كانت مسرحيتا بالاميديس والإسكندر، كلتاهما تتناولان موضوعا عظيما . وتحدثنا بالاميديس عن الرجل المستقيم يدينه عالم شرير ، وموضوع مسرحية الإسكندر اللعنة التى تعامل بلطف على أنها بركة .

فهيكوبا ، التى كانت على وشك أن تلد طفلا حلمت بأنها ولدت جمرة تحيطها الثعابين ، ونتيجة لذلك ، وضع الكهنة الطفل باريس عند ولادته فوق جبل إيدا ، حيث عثر عليه ورباه بعض رعاة الأبقار ، عبيد بريام . وبعد ذلك بفترة طويلة ، لازمت هيكوبا الغفلة الخطيرة ، فأقامت قداسا جنائزيا من أجل ابنها المقتول ، ودعت الحاجة إلى ثور ليكون الجائزة الأولى ، وأخذ خدم بريام الثور المحبب عند باريس عنوة . وتبعهم فى حنق وانضم إلى الألعاب الجنائزية المقامة له ، وهزم كل المتبارين بما فيهم إخوته الأمراء . وهاجموا العبد الجرىء خلسة ، فهرب إلى المحراب وهناك تعرفت عليه كاسندرا . وتملك السرور هيكوبا ، ويقبل باريس لقب الإسكندر (الصامد أمام الرجال) ، ويدخل ضمن ميراثه .

ومن النظرة الأولى لا يبدو أن هناك سخرية كبيرة فى هذه القصة ، إنها

لا تعدو مجرد خيالات مألوفة ، فني العبد فضيلة أعمق تأصلا من الأمراء . والعبد الحقيقي هو ذلك الإنسان الذى يشعر بالعبودية فى قرارة نفسه ، وهكذا . ويمكن للإنسان أن يقرأ الكل كمسرحية واحدة محبوكة وتنتهى بنهاية سعيدة ، ولم يكن كل هذا الشىء واحد . ويجب ألا ننسى أن راعى البقر هذا الجميل ، مظلوم إلى حد كبير كما أنه شجاع ، أنقذ فى وقت آخر وأعيد إلى أمه الوحيدة ، هو فى الواقع مشعل الفتنة المؤتزر بالثعابين وحياته تعنى دمار وطنه . وكاسندرا وحدها عرفت الحقيقة ، لكن لم يلتفت أحد إليها . وكل ماتتمناه هو لعنتنا ، وما نخاف منه ، أروع آمالنا « وعن طريق غضب الإله » تقول أندروماخا لميكوبا فى مسرحية الطروا ديات (٥٩٧ ومابعدها) ، لقد هرب ابنك من الموت ، وهذا هو السبب فى لماذا ترقد أجساد هؤلاء الموتى تحت عيون بالاس » .

ونحن نعرف القليل عن مسرحية بالاميديس . وأن البطل كان الرجل الحقيقى العاقل ، وكان أوديسيوس عدوه ، ذلك الرجل الشرير الذى « بدا عاقلا » أعطى أذنه للجماهير . ويتهم بالاميديس كذباً بالخيانة . ويدينه قضاته بالإجماع ويحكم عليه بالموت . وتحدثنا الشذرات عن صديق ، من المحتمل أنه سجين ، يكتب رسالة تلو أخرى على أطراف المجاديف ويلقى بها فى البحر لعلّ أحداً يلتقطها فيعرف الحقيقة . وبين أيدينا سطران جميلان للجوقة لا يترجمان « لقد قتلتم أيها الإغريق ، لقد قتلتم العندليب ، ربة الشعر المجنحة التى لا تسعى الى ألم إنسان » . ورأت التقاليد فى الكلمات إشارة إلى بروتاجوراس العاقل والذى وشى به أخيراً حتى أعدم .

وهكذا فهناك نفس الروح الساخرة ، فى كل تراجيديات عام ٤١٥ ق . م . الابن المحبوب الذى نجهد لإنقاذه هو لعنة المدينة ، فالرجل العادل بحق هو ذلك الرجل الذى يدينه العالم ، والحرب الظافرة ليست مجدا لكنها شقاء . ويمكن

أن نلحظ أن المسرحية الساتورية سيسيفوس ، والتى تنهى السلسلة ، ساخرة أيضاً . ويقتل هيراكليس ليكورجوس بعد معارك عظيمة وتظهر معه فى أمجاد النصر خيوله التى تأكل الرجال ، وعندما يلتقى به المخادع سيسيفوس ، يسرقها منه بأدب جم .

الفكرة الرئيسية فى مسرحية بالاميديس هى القضاء على رجل خيّر بطريقة غير مشروعة ، هذه الفكرة تحتل مكانة ذات شأن كبير فى تاريخ الفكر اليونانى . فالخير فى نظر المواطن الآثينى الذى عاش فى القرن الخامس قبل الميلاد كان خدمة اجتماعية ، والرجل الذى يقوم بخدمة مدينته أحسن قيام كان من الطبيعى أن يلقى تكريما من هذه المدينة إذا كان يعيش فى مجتمع فاضل يمر بظروف عادية . وظهرت بعد ذلك فكرة كانت تملؤها حكمة السوفسطائيين : « وماذا قد يحدث لو أن الجماهير قد فطرت على الشر أو كانت على عيونها غشاوة ؟ هناك رجال كثيرون شريرون ولكنهم يبدون أخياراً ؛ ماذا يحدث عندما يكون المرء خيراً ويبدو شريراً ؟ ومن هنا ظهرت قصة أياس Aias عند بنداروس وقصة بالاميدس عند يوريبيديس ، تصور الرجل الخيّر المثالى فى جمهورية أفلاطون ، ذلك الرجل الذى سوف يذوق السياط والتعذيب والتنكيل . . . وأخيراً سوف يذوق الموت أو الصلب (الجمهورية ، ١٣٦٢) . وتمر هذه الفكرة بالمراحل المختلفة التى يمر بها الفكر الرومانى اليونانى وتصل الذروة فى المسيحية . إنها تتفق اتفاقاً تاماً مع فكرة مسرحية الطرواديات

إن دراسة هذه المسرحية التى عرضت مع مأساة الطرواديات تؤكد نفس الأثر الذى تركته هذه المسرحية نفسها ، إنه تأثير يدل على خبرة عميقة وتغيير كبير كانا قد وجدا طريقهما فى نفس الكاتب . لقد أحس بعض النقاد

مثل فيلاموفتز Wilamowitz وجلوفر Glover — نفس هذا الإحساس تقريباً ولاحظوا أن هذه المسرحية تشير إلى نقطة تحول فى حياة الشاعر ، لم يكن هذا التحول عودة إلى الوراء ، ولم يكن أيضاً تحولا فجائياً ، كما أنه لم يعتمد على الخيال أو على التأمل فيما وراء الطبيعة ، بل كان اكتمالا لمرحلة من التقدم الواسع لإحساس قوى وتفكير عميق ، ولم يكن أقل حكمة لما فيه من عنصر ثابت من عناصر الروحانية . إنه ربما اختلف فى نواحٍ كثيرة عن الانحرافات المفاجئة المقصودة التى مهدت لوظيفة بعض الفلاسفة اليونانيين المشائين والرواقيين الذى جاءوا فى القرن الرابع والثالث قبل ميلاد المسيح . إنه اختلف أيضاً عن خبرة القديس بول Paul وهو فى طريقه إلى دمشق أو عن خبرة القديس أوغسطين Augastine وهو تحت شجرة التين ، ولكن يبدو لى أن يوريبيدس فى هذه المأساة قد أظهر إحساساً عظيماً متدفقاً لحقيقة تخفى وراء تلك المظاهر ، ولوفاء أعظم من الوفاء الذى يطالب به الأصدقاء أو تطالب به الدولة ، إنه وفاء يفوق كلا من القانون الأخلاقى الزائف والقوانين الدينية السائدة .

الفصل السادس

بعد عام ٤١٥ ق.م. ، آخر أيام يوريبيديس
فى أثينا من أندروميدا
وإفيجبينيا حتى الكترا وأوريستيس

لقد اعتاد النقاد استعمال ألفاظ مختلفة لوصف التحول الذى جاء بعد مسرحية الطرواديات . إنهم يتحدثون عن فترة كلها يأس وتشاؤم ومرارة متزايدة . ولكن مثل هذه الألفاظ تبدو فى رأيى ألفاظا مضللة . فإنى لا أعتقد أولا أن هذه الألفاظ تصف بدقة تامة المسرحيات التى يريد هؤلاء النقاد أن يتحدثوا عنها ، ثم لا تسمح بوصف تلك الاتجاهات المتعددة التى توجد فى مسرحيات هذه الفترة . فليس من طابع مسرحية « الطرواديات » التشاؤم أو اليأس ، ومهما يكن من شأن هذا الطابع فإنه لا يمكن أن يفرض نفسه على جميع المسرحيات التى جاءت بعد مسرحية « الطرواديات » .

تنقسم المسرحيات التى نظمت بعد عام ٤١٥ ق . م . إلى قسمين رئيسيين . يضم القسم الأول الأعمال التى تظهر فيها الرومانتيكية أو الخيال المحض ، والتى يبدو فيها الشاعر وقد تحول عمدا عن الحقائق مثل مسرحيات « إفيجينيا فى تاوريس » ، « وهيلينا » ، « وأندروميدا » التى تذهب بالقارىء نحو البحار النائية والمغامرات الغريبة والتى تنتهى بنهايات سعيدة . ويضم القسم الثانى مآسى حقيقية صريحة من الحياة تضرب دون رحمة فى أعماق الطبيعة البشرية ، إن قسوتها لاتفوق قسوة الأعمال المبكرة مثل ميديا وهيكوبا ولكنها مع ذلك قسوة أكثر تدفقا لأنها أكثر ابتعادا عن التذمر . لقد اختفت العظمة واختفى

معها الغضب الملتهب فالأبطال البائسون التعساء والبطلات .. ماذا تنتظر منهم أكثر من ذلك ؟ إن الغضب ليس وسيلة طيبة ، والعقاب أسوأ من وسيلة فاشلة . إن العلاج يكمن فى شىء آخر .

ومثال طيب يمهد لنماذج القسم الأول من هذه الأعمال يمكن أن تجده فى ملهاة الطيور لأريستوفانيس . هذه الملهاة تفوق جميع مسرحيات أريستوفانيس مرحا وخفة وعدم تحمل للمسئولية ؛ نظمت هذه الملهاة عندما كان الصراع الأخير فى صقلية قد وصل إلى الذروة وحين كان الخطر البشرى يواجه أثينا ويتحرش بها ، فى هذه المسرحية يفر بطلا المسرحية من الوسائل التى يتبعها أفراد البشر فيهربان ليعيشا بين الطيور ثم ينشئا بمساعدة هذه الطيور مدينة فاخرة فوق السحاب . ويبدو أن يوريبيديس قد اتبع نفس هذه الطريقة عندما نظم مسرحية أندروميدا .

لقد عرضها عام ٤١٢ ق م وهو نفس العام الذى دعاه فيه أفراد الحكومة المناوئة للحرب — التى استولت على السلطة بعد إعلان أنباء الكارثة الكبرى — إلى نظم مرثية وطنية على أرواح الجنود الذين استشهدوا فى صقلية .

لقد نظم هذه المرثية فى أسلوب يشبه أسلوب سيمونيديس Simonides العتيق الجاف الذى لا تسهل ترجمته « لقد أحرز هؤلاء الشهداء ثمانية انتصارات ضد أهل سيراكوز على الرغم من أن الإله كان يقف ضدهم » . وعند ترجمة هذه المرثية إلى لغة أخرى كالإنجليزية (أو العربية) فإنها تفقد تأثيرها ، وقد تبدو أنها ليست شعرا على الإطلاق ، لكنها فى اليونانية تبدو مثل النقش على الرخام . وعلينا أن نتخيل أن يوريبيديس بعد أن نظم هذه المرثية قد تحول تماما عن الحوادث المعاصرة وقضى أيامه مع نص مسرحية أندروميدا . ولم يصلنا من

هذه المسرحية سوى بعض الشذرات ولـكنها شذرات جميلة إلى حد كبير ، ويبدو أن المسرحية كلها تحتوى على حب رومانتيكى بعيد عن الواقع نرى فيه العاشقة وقد قيدت بالسلاسل فى صخرة تطل على البحر الأزرق تنتظر قدوم الوحش البحرى بينما يظهر العاشق برسيوس Perseus وقد لبس فى قدميه خفاً ذا أجنحة وهو يخترق الهواء لكى ينقذها ، ومع ذلك فإن هذه الشذرات لها رنين تظهر فيه بعض الأفكار مثل : «أيها الليل المقدس ، كم هو طويل ذلك الطريق الذى تسلكه بعجلاتك » ، «أيها الصدى ، فلتتوقف بحق الرحمة التى تكمن فى الكهوف البحرية، دعنى فى سلام أبكى حتى أكتفى » ، أو هذه السطور الغريبة (شذرة رقم ١٣٥) :

إنى أعتقد أن الغد هو الذى يخيفنا يوما بعد يوم ، وأن حوادث المستقبل دائما أعظم من حوادث اليوم والأمس .

كانت هناك قصة تروى فى عصور متأخرة عن مأساة هبطت على شعب أبديرا Abdere حتى إنك كنت ترى الشباب فى كل شارع يسيرون كما لو كانوا فى حلم وهم يهمسون بعبارات أولها «أيها الحب ، أيها السلطان المتسلط على الآلهة والبشر . . . » إن هذه القصة كانت تروى بعد أن مضى على نظم مسرحية أندروميدا خمسة قرون من الزمان . ونظمت مسرحيـة إفيجينيا فى تاوريس Iphigenia in Tauride قبل أندروميدا بعام واحد وهى من أجمل المسرحيات التى وصلتنا ، إنها ليست مأساة بالمعنى المعروف لنا ولكنها ليست أيضاً مسرحية رومانتيكية . إنها تبدأ بالحزن وتتطور نحو الشعور بالخطر ، ثم نحو مغامرة جريئة خطيرة ، ثم فرحة عند الهروب من الخطر . لذلك فهى تشبه القصة الخيالية لـكنها مأساة لما فيها من صدق فى تصوير

الشخصية . فإفيجينيا بصفة خاصة تمثـل صورة صادقة لطفلة انحدرت من أسرة كبيرة حلت عليها اللعنة ، وذلك لما فيها من رغبة مختلطة من الانتقام والمودة ، وكراهية نحو بلاد اليونان التي أساءت إلى شخصها ، وحب لليونان التي هي وطنها ، واحتمالات اتباع القسوة الشديدة واستعداد لتقديم نفسها كقربان . وموضوع المسرحية هو أن إفيجينيا ابنة أجممنون — التي قدمها أبوها قربانا للآلهة في أوليس — أنقذت فعلا من الموت بواسطة الإلهة أرتميس وأصبحت كاهنة لمعبد هذه الإلهة في تاوريس الواقعة على أقصى شواطيء البحر البعيد ، كان أهل تاوريس متوحشين يقتلون جميع الأجانب ، فإذا ما وصل أي يوناني إلى شواطيء بلادهم كان على إفيجينيا أن تقدمه قربانا للآلهة . وهكذا كانت إفيجينيا تعيش في فزع مستمر ؛ ولم يكن أول يوناني وصل إلى تاوريس سوى شقيقها أوريستيس Orestes الذي عرفته في أول الأمر ويعتبر تعرف كل منهما على الآخر ، من أعظم المناظر في جميع المآسي . إن هذا المنظر وما يتبعه من تفكير وتصميم على الهرب يعطينا مسرحية مثيرة لا يكمن تأثيرها في وجود شبح الموت مثل أي مأساة أخرى ، بل في وجود شبح الشوق والحنين إلى الوطن . إن شخصياتها شخصيات يونانية في أرض أجنبية يتوقون للعودة إلى الوطن أو رؤية المياه اليونانية على الأقل . أما الأناشيد بصفة خاصة فهي بديعة يمتليء معظمها بصور رائعة تصور الطقس البحري وتلاطم الأمواج .

وفي نفس العام الذي نظمت فيه أندروميدا نظمت أيضا مسرحية رومانتيكية أخرى هي هيلينا Helena ، وهي مثل إفيجينيا فيما يتعلق بعظمة البناء ، لكنها أكثر منها خفة وخشونة وتكلفا ، إن رومانتيكية يوربيديس ليست كالأحلام البسيطة التي يعيش فيها الكتاب المرحون . فإذا حاولنا أن نفهم جيدا مسرحية هيلينا التي حاول يوربيديس أن يجعلها عملا خياليا مجردا

نجدها تدل على فشل ذريع . ولقد حاول بعض النقاد الذين لا يقبلون هذا الرأى أن يثبتوا أنها ذات موضوع جدى فى قالب هزلى . ويدور موضوع المسرحية حول عدة نقاط من أسطورة هيلينا ، وترتبط هذه النقاط بوجه عام كما جاء عند الشاعر الغنائى القديم ستيسيخوروس Stesichorus . وتقول الروايات إن ستيسيخوروس قد فقد نور عينيه ذات مرة ، فاعتقد حينئذ أن ذلك كان عقاباً أنزلته به الإلهة هيلينا لأنه كان قد روى قصة هربها من منزل زوجها مع باريس ؛ فما كان منه بعد ذلك إلا أن نظم أنشودة أخرى عن هروب هيلينا ، وقال فيها إن هرميس حمل هيلينا إلى مصر حيث عاشت كزوجة شريفة حتى حضر منيلاؤس ووجدها . أما الإنسانة التى ذهبت مع باريس إلى طروادة فلم تكن سوى صورة وهمية لهيلينا خلقتها الآلهة لتشعل نار الحرب وبذلك تقلل شرور البشر ، كما تقلل من عدد الناس . وفى مسرحية يوريبيديس يظهر ملك مصرى شرير يحاول أن يتزوج هيلينا رغما عنها ، ويقتل كل اليونانيين الذين يصلون إلى بلاده ، وعندما تنتهى الحرب الطروادية وتشتد العواصف ويضل منيلاؤس الطريق تجنح به السفينة إلى شاطىء مصر وتتحطم هناك . ويتقابل منيلاؤس مع هيلينا ويتعرف كل منهما على الآخر ، ويحاولان الهروب بمساعدة شقيقة الملك . إنه من الصعب الإشارة إلى عنصر الشر فى مسرحية هيلينا ، لا يعدو الموقف سوى أننا نحن المحدثين لا نعلم بأى روح تتقبله . ولكن من الصعب أيضاً أن يستمر الخيال ، فالمسرحية كلها تبدو فاترة . لقد اختفت منها واقعية المسرحية بل وظهرت تخيلات فيها كثير من التفاهة عندما كانت هيلينا تكافح من أجل استرداد كرامتها ؛ إنها بطلة كاملة لا تستحق أى لوم ، ليس لها شخصية على الإطلاق ، إن كل صفاتها تتلخص فى أنها زوجة تحب زوجها الذى لم تره منذ سبعة عشر عاما .

ومسرحية الفينيقيات (٤١٠ ق.م ؟) تجربة واسعة أخرى من تجارب

هذه الفترة، إنها أطول مسرحية يونانية فى الوجود، وتتناول القصة على أوسع مدى.
نحن نعلم أن أيسخولوس كان قد تعود على نظم ثلاثيات مسرحية متكاملة – أى ثلاث مسرحيات متصلة تتناول موضوعا واحدا. ويظهر أن الفينيقات كانت محاولة قام بها يوريبيديس ليفعل نفس الشىء الذى كان يفعله أيسخولوس فى ثلاثية مسرحية، ولكن الأخير فعله فى مسرحية واحدة، هذه المسرحية لا تتبع أى قسم من القسمين اللذين ناقشناهما من قبل، إنها ليست رومانتيكية كما أنها ليست واقعية. وعلى الرغم من أنه ليس لدينا أى معلومات قديمة عن تاريخ عرضها إلا أننا نستطيع أن نحدد فى أى مرحلة من مراحل حياته نظمها يوريبيديس، إننا نلاحظ أنها قد نظمت فى الأسلوب البطولى الرفيع، لكنها تستعرض بالطريقة المألوفة التى اتبعت فى ذلك العصر صداما عاما بين الكراهية والطموح الجنونى والانتقام والحنكة السياسية القاسية التى تعترض طريق ظهور بطولة شباب وحب أم وأخت. إن هذه الأم الجليلة هى يوكاستا التى قد أصبحت رمزا للبغض فى نظر اليونانيين المعتدلين وذلك بسبب زواج محرم لم تكن على علم به.

تتناول هذه المسرحية قصة طيبة. إن خطيئة أوديب ويوكاستا شىء معروف منذ القدم؛ لقد فقأ أوديب عينيه واستنزل اللعنة على أطفاله الذين سجنوه بعد ذلك فى قاعات القصر المظلمة؛ لكن يوكاستا كانت لم تزل على قيد الحياة. لقد اتفق ولداه بولينيكيس Polynikes وإتيوكليس Eteocles على أن يتولى كل منهما مقاليد الحكم بالتوالى، وحكم الابن الأكبر بولينيكيس المدة المتفق عليها وهى عام واحد ثم غادر البلاد إلى أرجوس، وعندما تولى إتيوكليس الحكم رفض أن يتنازل عنه لأخيه فى الموعد المحدد. جاء بولينيكيس على رأس جيش أرجوسى ليحاصر طيبة ويسترد حقوقه عن طريق الحرب. ثم تتطور المسرحية وتستعرض صورا عظيمة. فى أول الأمر تظهر الأميرة

أنتيجونا بصحبة خادم عجوز وهى تنظر من خلف الأسوار على معسكرات الأعداء وتبحث عن أخيها ثم يظهر رجل يستل سيفاً ويخفى ملامحه بقناع على وجهه ، ويتسلل هذا الرجل داخل البوابة باحثاً عن يوكاستا . هذا الرجل هو بولينيكيس .

لقد استمالت الأم ولديها لكى يتقابلا وجها لوجه قبل أن يبدأ القتال ، لكن هذه المقابلة لا تسفر عن شىء سوى إظهار طموح وكراهية متبادلة . ويتفقان بعد هذه المقابلة على أن يبحث كل منهما عن الآخر فى ساحة المعركة ، ثم يرحل بولينيكيس . وتدور المشاورات داخل المدينة المحاصرة . كان كريون شقيقاً ليوكاستا وكان منصبه يشبه اليوم منصب رئيس الوزراء ، إن كريون يحذر إتيوكليس المغامر . ولكن كان عليهم أيضا أن يستشيروا العرافين حتى ترضى عنهم الآلهة . ويعلن تيريسياس — العراف الذى غالباً ما يظهر فى المآسى اليونانية فى صورة رجل عجوز أعمى غيور — أن العلاج الوحيد لإنقاذ المدينة هو ذبح الصبى مينويكوس Menoikeus بن كريون وتقديمه كفارة فى عرين الدراجون القديم الذى كان قد قتل كادموس Cadmos ولكن كريون يرفض دون أى تفكير ، ويطرد العراف ويعمل على هروب ولده خارج طيبة وفراره إلى أقصى أطراف بلاد اليونان . ويتظاهر الصبى بالموافقة على خطة الهرب ولكن عندما يتركه والده يندفع فى حماسة بالغة إلى أحد أبراج المدينة ويلقى بنفسه فوق عرين الدراجون ويأتى رسول إلى يوكاستا يحمل إليها أنباء المعركة : هل قتل ولداها؟ «ويجيب الرسول بالنفى ويقول إن كليهما مازالا حيين لم يمسسهما سوء . إنه يروى قصة الهجوم الأرجوسى وما يلاقيه من خيبة أمل عند جميع أبواب المدينة «ولكن ماحدث للشقيقين ؟ » يجب على الرسول أن يرحل الآن وسوف يحمل أنباء أخرى فيما بعد . تلاحظ يوكاستا أن الرسول يخفى شيئا فترغمه على أن يفصح . وتتضح الحقيقة ، ونعلم أن كل شقيق يستعد لمنازلة شقيقه وجها لوجه ، وتدوى صرخة الأم وهى تنادى أنتيجونا ،

وتخرج الأم العجوز والأخت الشابة مندفعتين نحو الجيش ويحاولان أن يفصلا بين الرجلين المتعطشين للدماء . ويأتى رسول آخر يعلن أن كلا من الشقيقين قتل أخاه «فى روضة ينمو فيها زهر اللوتس البرى» وأن يوكاستا قد انتحرت بسيف أحدهما . وتعود أنتيجونا لتحمل هذه الأنباء لصديقها الوحيد أوديب العجوز . ويتولى كريون مقاليد الحكم وفقا لرغبة إتيوكليس ، إن كريون أيضا رجل كبير القلب ولكنه لم يكن بأى حال من الأحوال أقل قسوة . إنه يعلن أن جثة بولينيكيس سوف تترك دون دفن وأن أوديب مصدر البلاء سوف يطرد خارج البلاد ، ويعلن فى نفس الوقت أن أنتيجونا سوف تتزوج من هايمون Haemon بن كريون . لكن إنتيجونا تتحدى كريون ، إنها سوف لا تتزوج من هايمون ولا من أى شخص يمت لكريون بصلة ، سوف لا يطرد والدها من البلاد ليموت ولكنها سوف تصاحبه فى رحلته وسوف تحميه . أما بولينيكيس فسوف لا تترك جثته دون دفن لأنها سوف تعود بنفسها خلسة وتدفنها . هناك حب بشرى مازال يتلهف إليه أوديب ، إنه حب تلك الزوجة والأم التى كللت بالعار والتى ترقد الآن فى روضة تكسوها أزهار اللوتس البرية . ولكنه فى ذلك الوقت يتأبط ذراع ابنته . ويخرج الرجل والفتاة الشابة معا بعيدا عن وحشية الجنس البشرى ، ويتوجهان نحو الجبال العالية حيث توجد الأماكن المقدسة الطاهرة وحيث تؤدى الحوريات الربات الطاهرات التابعات للإله ديونوسوس رقصاتهن الروحانية .

إن مسرحية الفينيقيات تقف فى منتصف الطريق بين المسرحيات الرومانتيكية الخالصة ومآسى الفترة الأخيرة من حياة يوريبيديس . ومسرحية إلكترا Electra هى أوضح أنموذج لذلك النوع الأخير من المسرحيات ويحتمل أنها عرضت عام ٤١٣ ق . م . وقبل أن يفهم النقاد هذه المسرحية أفاضوا فى سرد عيوبها ، فمن قائل « إنها أضعف المسرحيات اليونانية » ومن قائل « إنها أسوأ مسرحيات يوريبيديس » . . . الخ إنها تتناول الثأر كمشكلة أخلاقية فى أقسى صورها .

إن الثأر كما يجب أن نفهم ، واجب أخلاقى سام فى مجتمع لايوجد فيه قانون عام أو قوات تحافظ على الأمن . فالفرد يرتكب جريمة شنيعة ثم ينعم بالراحة بعد ارتكاب جريمته ؛ لقد قضى على ضحيته وليس هناك قانون يتحرك من تلقاء نفسه ليقتص منه .

وحينئذ يجب على شخص ما ـ هو فى العادة وريث القتيل أو وكيله ـ أن يهب نفسه لتحقيق العدالة ، فيهجر جميع الأعمال والمسرات فى حياته حتى يأخذ العدل مجراه وينتقم للقتيل . والمرء الذى يرضى بأن يقتل قريب له ثم يعيش فى هدوء دون أن يلاحق القاتل فإنه بلا شك إنسان يائس لاقيمة له . وهنا تأتى المشكلة . إن أقوى حق يمكن المطالبة به هو قتل الوالد ؛ وأشنع ما يرتكبه الإنسان ، فى رأى اليونان ، هو قتل الأم ؛ فلنفرض أن زوجة قتلت زوجها ، فهل يحق للابن أن ينتقم من أمه لأبيه ؟ نعم يحق له ؛ هكذا يقرر قانون الثأر ، وفقا للجواب الذى أوحت به نبوءة أبولون فى دلفى .

لقد تناول هذه القصة قبل يوريبيديس عدد كبير من الشعراء من بينهم هوميروس، وستسيخورس، وبنداروس، وأيسخولوس، ويحتمل أن سوفوكليس أيضا قد تناولها رغم أن التواريخ ليست ثابتة . لقد قتلت كليتمنسترا بمساعدة عشيقها أيجيثوس Aegisthus زوجها أجا ممنون ، لذلك يقتلها أوريستيس إطاعة لأوامر أبولون وتساعده فى ذلك شقيقته إلكترا . لقد تناول أيسخولوس فى مسرحيته « حاملات القرابين » هذا الموضوع بصورة عامة وسبح فى خيال بعيد، فأوريستيس عنده يقدم على هذه الجريمة تحت تأثير العاطفة ثم ينتابه الجنون بعد ارتكابها فورا؛ إن الجريمة التى أمر بها الإله ليست إثما ، ولكن الطبيعة البشرية لا يمكنها أن تتحمل ذلك . وفى مسرحية تالية يقدم أوريستيس ـ بعد أن يقاسى متاعب كثيرة ـ للمحاكمة من أجل جريمته ، ويأمر صوت الإلهة

أثينا المقدس ببراءته بعد أن تختلف آراء القضاة من البشر اختلافا كبيرا . أما سوفوكليس فإنه يعالج هذا الموضوع بطريقة مختلفة كل الاختلاف . لقد نظم مسرحية رائعة مليئة بالعواطف المتضاربة ، زاخرة باللحظات المأساوية البديعة ، لكنه أراد ، عن قصد ، أن يعالج الموضوع كله بطريقة جافة عنيفة . فليس هناك تراجع وليس هناك سؤال للضمير على الإطلاق . إن كليتمنسترا طاغية ثائرة ، تصيب إلكترا بلكمات متوالية ويفعل أيجيثوس أسوأ من ذلك (سطر ١١٩٦ سطر ٥١٧) . إن ذروة المأساة ليست في قتـــل الأم ولكنها في القضاء على أيجيثوس ، ذلك العمل الذي كان يعتبر أكثر مشقة وأكثر إثارة . وعندما يخرج أوريستيس وصديقه بيلاديس Pylades من القصر ودماء كليتمنسترا تسيل على أيديهما يظهران في حالة نفسية هادئة ، بينما يقول أفراد الجوقة : « لا لوم عليهما على الإطلاق » (سطر ١٤٢٣) .

أما روح يوريبيديس فهي على النقيض تماماً . إنها على النقيض بصورة واضحة جدا . حتى إن معظم النقاد يلاحظون أن هناك علاقة عامة بين كل من مسرحيتي إلكترا لسوفوكليس وليوريبيديس ، وأن هذه العلاقة ليست سوى علاقة التضاد . فكل منهما احتجاج صارم على الأخرى؛ ومسرحية سوفوكليس لسوء الحظ لا يمكن معرفة تاريخ نظمها بالتحديد وليس من الممكن عن طريق دراسة النص نفسه أن نحدد أيا من المسرحيتين قد نظمت قبل الأخرى .

في مسرحية إلكترا التي نظمها يوريبيديس نلاحظ صفتين رئيسيتين : الأولى هي وجود واقعية سيكولوجية من أروع ما يمكن، والثانية هي وجود جو أخلاقي جديد . لقد صورت بدقة ذلك النوع من الأطفال الذين سوف يتمهدون لأعوام بذور الكراهية ثم يقتلون والديهم في النهاية . لقد صورهم يوريبيديس وأظهر في تصورهم وتحايلهم مقدرة في جميع المسرحيات القديمة . إنه يدرس جميع الشخصيات . فشخصية إلكترا فيها خليط من الأخلاق البطولية والأعصاب

المتوترة ، إنها فتاة قلقة موتورة تأكل قلبها أفكار متواصلة ملؤها الحب والكراهية ، وكلاهما لم يصل بعد إلى الذروة ، لأن يوريبيديس يعتقد — وفى اعتقاده شيء من القسوة — أنها كانت سوف تعيش راضية إن ذاقت حياة زوجية طبيعية . وكلمة إلكترا Elektra نفسها فى صورتها الدورية الأصلية كانت تعنى «غير أليف» . أما أوريستيس فهو شاب نشأ فى أحلام المنفى المزعجة واختفت الآن أحلامه وراء رغبة جامحة تسعى شقيقته من أجل تحقيقها . إنه يقع تحت طائلة الأوهام والجنون المحزن شأنه فى ذلك شأن شخصية أوريستيس كما تصورها دائما جميع المآسى اليونانية. أما شخصية الأم نفسها فلم ينسها يوريبيديس . إنها تمثل شخصية تثير المزيد من الشفقة ، شخصية «امرأة حزينة متوسطة العمر تنطلق فى أول الأمر من فمها كلمات تدافع بها عن نفسها . إنها تحرص على أن تقلل بقدر الإمكان من كراهية الغير نحوها فتسيطر بسرعة على غضبها السابق بل إنها مستعدة للتكفير عن جريمتها إن كانت هناك وسيلة للتكفير بشرط أن تكون وسيلة مأمونة العاقبة » . هكذا انتزع يوريبيديس — فى المرحلة الأولى — العمل الإجرامى القديم من جو العظمة البطولية الذى يحيط به . إن شخصياته ليسوا أبطالا أبرياء يحققون رغباتهم بنزاهة واستقامة، بل إنهم بشر يرتكبون الأخطاء ويخضعون للانفعالات ، وتسيطر عليهم الأوهام والشكوك والشعور بالندم . أما فى المرحلة الثانية فقد استبعد يوريبيديس تمـــاما الشك فيما يتعلق بالجانب الأخلاقى من جريمة قتل الأم ، إنها جريمة شنيعة والإله الذى أمر بهـا — إن كان قد أمر بها — قوة غاشمة .

بعد ارتـكاب الجريمـة يخرج القاتلان كما يخرجان فى مسرحية سوفوكليس ، ولـكنهما فى هذه المسرحية لا يشعران بالانتصار ولا يرحب بهما أفراد الجوقة على أن ما ارتكباه صواب ، إنهما يترنحان وهما على عتبة الباب وقد اصفر وجهاهما وتلطخت ملابسهما بالدماء » ثم ينتابهما رعب شنيع من

جراء تأنيب الضمير . ويشاركهما أفراد الجوقة فى فزعهما . لكن جريمة إلكترا أعظم ، إذ إنها قد دفعت أخاها إلى ارتكاب الجريمة رغماً عن إرادته ، وحتى عندما يشعرون نحوها بالمحبة فإنهم لا يستطيعون أن ينسوا تماما أن هذا الفزع الشديد « قد يعمل على تطهير أعماق قلبها » . وذلك على الرغم من أنهم يشعرون بأن قلبها قد تطهر فعلا . وتنتهى المسرحية بظهور الآلهة ؛ يظهر كاستور Castor وبوليدوكيس Polydeukés الفارسان المجيدان اللذان كانا من أقارب أجاممنون ، إنهما يظهران وهما يمتطيان سحابة من السحب وتأتى كلماتهما فى صورة حكم صادر فى هدوء . ويقرران فى وضوح يندر وجود مثله عند يوريبيدبس أن عملية الانتقام شر حيث يقولان :

أما عن الإله فويبوس . . نعم . . . فويبوس ،
إنه الإهانة ، لذا علينا أن نحافظ على السلم .
وعلى الرغم من أنه يعيش فى الضـــوء ، فإنه
لا يرشدكم إلى الضوء ، بل إلى الظلام .

هناك ملحوظة أخرى يبرزها يوريبيدبس ، إنها فكرة الشفقة نحو البشر لما يقاسيه من أهوال . لقد صدر الحكم بأن تفترق إلكترا عن أورستيس ، وبينما يودع كل منهما الآخر يطلقان صرخة مدوّية تأثر الآلهة عند سماعها :

آه ! ماذا دها كما ! إن صرختكم قد مست
قلوبنا وقلوب الجميع من أبناء السماء ، حقاً !
لقد اختفى السلم لما سببه لنا الموتى من ألم
عظيم . بل صه ! هناك صرخة فى المياه
الصقلية ، ضوضاء رجال وأصوات سفن
محطمة تصارع الأمواج المائية علينا أن
نذهب لإنقاذها .

إنهم ينطقون بكلمات كلها عزاء ويتلمسون الحكمة أينما استطاعوا أن يجدوها ــ وما من أحد طالبهم بأن يكونوا على علم بكل شيء ــ ثم يرحلوا ليقوموا بواجبهم الأبدى ، إنه إنقاذ البشر وليس معاقبتهم .

إن ظهور الآلهة فى مسرحية إلكترا جاء بطريقة جذابة جداً لدرجة أن أحداً من النقاد لم يحاول حتى الآن أن يقلل من قيمته ، والهدف من هذا الظهور واضح جداً أيضاً حتى إن الجميع لا ينكرونه . ولكنى ألاحظ نفس هذه الملحوظة فى المنظر الأخير من مسرحية أوريستيس Orestés الذى يعتبره معظم النقاد أسوأ مثال لما يقيمه يوريبيديس عند إنهاء مسرحياته بظهور « إله من الآلهة » .

مسرحية أوريستيس (٤٠٨ ق . م) تتناول مصير أوريستيس بعد بضعة أيام من قتل والدته : لقد انتابه الجنون والمرض ، فتتعهده شقيقته وتكرس حياتها لخدمته . ثار الرأى العام ضدهما وأصبحا سجينين فى القصر حتى تجتمع هيئة لمحاكمتهما على جريمة القتل وتعلن مصيرهما على الملأ . وعندئذ يصل منيلاوس ملك إسبرطة وعم أوريستيس إلى الميناء تصاحبه زوجته هيلينا وابنتهما هيرميونا Hermione . لقد بعث بزوجته وابنته إلى القصر وأصبح الجميع الآن فى انتظار وصوله هناك بين ساعة وأخرى . إنه شقيق لأجاممنون ، إن منيلاوس وشقيقه أجاممنون يستحوذان على جيش مكون من الجنود الطرواديين القدامى؛ إنه يستطيع أن يدعوه لكى يخضع الشعب الأرجوسى وينقذ ابن شقيقه القتيل. إن كل الآمال تتوقف على منيلاوس ، لكنه عندما يأتى أخيراً ، يخيب كل تلك الآمال ، كان يود أن يقدم المعونة ، ولكن لم يكن من الصواب بالنسبة له كأجنبى أن يملى أوامره على أهل أرجوس ، ولم يكن لديه سوى قوات ضئيلة. إنه على أى حال سوف يستعمل الحكمة مع أعداء أوريستيس . وعلينا أن لا ننسى أنه إذا ما أصبحت أرجوس بدون ملك فإنه من الطبيعى أن يرث

منيلاوس العرش . ويمتلىء أوريستيس المريض بالغضب ، فيجاهر منيلاوس بالعداء . وتتوالى لحظات الإثارة : يندفع بيلاديس Pylades صديق أوريستيس نحو الحراس ويقتحم القصر ليشارك المسجونين مصيرهما . ويتداول أفراد الهيئة ويصدرون حكمهم بالإعدام . لقد منحوا يوما واحداً ليختاروا طريقة يموتون بها . ويبدأ الثلاثة ـ أوريستيس وإلكترا وبيلاديس ـ يضربون ضربات عشواء مثل ضربات العقارب التى تحاصرها النيران . توصلوا إلى فكرة رائعة ! إن فى استطاعتهم قتل هيلينا ، وسوف يكون ذلك عقاباً لمنيلاوس ، ثم إن هيلينا نفسها تستحق ما هو أكثر من الموت . لكن من الأفضل أن يقتلوا هيلينا ثم يقبضوا على هيرميونا ! سوف يضعون خنجراً فوق عنقها وعندئذ يساومون منيلاوس لكى يقدم لهم المعونة فى اللحظة الأخيرة ! إنها فكرة رائعة ! يقتلون زوجته ثم يساومون على معونتهم ! ويسود جنون أوريستيس جميع أجزاء المسرحية . لكن هيلينا تلوذ بالفرار لأنها نصف إلهة ، بينما يقبضون على هيرميونا التى كانت فى الحقيقة تعاملهم دائماً معاملة طيبة. ويعلم منيلاوس من عبد هارب من القصر بما سيحدث فيندفع نحو القصر لينقذ هيلينا فلا يجد لها أثراً على الإطلاق ، لكنه يجد القصر محاصراً ويشاهد أوريستيس المجنون على سطح القصر وهو يصيح فى سخرية ويصوب خنجراً على عنق ابنة منيلاوس . وتحدث محاولة يائسة قاسية من أجل المساومة ، ولكن سرعان ما تتغلب الكراهية على الخوف فى قلب منيلاوس ، إنه يرفض جميع الشروط . عندئذ يشعل أتباع أوريستيس النيران فى القصر ، فيندفع منيلاوس بجنوده نحو البوابات المحصنة ويهاجمونها بوحشية . لقد انطلقت « نيران الجحيم » ـ كما يقول فيرال ـ الغضب ، والكراهية ، والانتقام ، كل ذلك قد وصل إلى حد الجنون ، وماذا يمكن أن يحدث أكثر من ذلك ؟

نعم ، يحدث شىء غريب جرىء . يظهر إله ، هذا الإله لا يظهر فى

كياسة ولا بعد مقدمات أو ترتيبات ، بل يظهر فجأة وبصورة مزعجة تؤثر على كل من يشاهده ، فيستسلم الجميع لغيبوبة يفيقون منها وقد تغيروا تغيراً تاماً — هناك نقطة لم يلاحظها الكثيرون وإن كانت فى الواقع — كما أعتقد — واضحة تماماً .

نحن نعلم أن أوريستيس كان يحيط هيرميونا بذراعه بينما كان يصوب الخنجر نحو رقبتها باليد الأخرى ، وذلك عندما أطلق الإله أبولون صرخته الأولى المفاجئة : « أى منيلاؤس ! اهدأ » (سطر ١٦٢٥) . إننا نلاحظ أن أوريستيس قد ظل فى نفس هذا الوضع حتى سطر ١٦٥٣ ، ولم يغيره سوى فى سطر ١٦٧١ . إن هذا يدل على أنه كان فى غيبوبة أثرت عليه تأثيراً مفاجئاً فظل ثابتاً كما هو . وسوف نلاحظ أيضاً أن الكلمات التى كان يتبادلها كل من منيلاؤس وأوريستيس بعد أن انتهى أبولون من توجيه اتهاماته ، إن كانت هذه الكلمات تشير إلى شىء فإنها تشير إلى كلمات أشخاص قد أفاقوا من غيبوبة ، وأن هذه الغيبوبة كانت من نوع غير طبيعى مثل تلك الغيبوبة — على سبيل المثال — التى تفاجىء العالم الثائر كما يتصوره H. G. WellS فى كتابه In the Days of the Comet وهنا أيضا يصحو العالم الثائر ليرى نفسه فى سكون وسلام وليجد فى كراهيته السابقة شيئاً غير مفهوم ، وأول فكرة نستطيع أن نلاحظها فى كلتا الحالتين هو وجود قلق عظيم يعمل على توجيه حياة كل من الرجلين . بالنسبة لمنيلاؤس فإن ذلك القلق هو هيلينا ، أما بالنسبة لأوريستيس فهو النبوءة التى خلقت منه إنساناً آثماً ، بل هناك ما هو أكثر من ذلك : فعندما يثوب أوريستيس إلى رشده بعض الشىء ويجد هيرميونا بين ذراعيه فإن من الطبيعى — كما تشير التجارب التى أجريت على أشخاص وقعوا تحت تأثير التنويم المغناطيسى — أن يتأثر بهذا الإيحاء فيضمها إليه فى حب

وجدان ، إن القصة كما يرويها التاريخ وكما تعرفها الأسطورة اليونانية تقول إن هيرميونا قد أصبحت زوجة لأوريستيس ، إن هناك بعض الجرأة — بل ربما الجرأة المتناهية — فى الوصول بالقصة إلى هذا الحد ، ولكن سيكولوجية التنويم المغناطيسى — أو ما يشبه ذلك — كان لها تأثير كبير على كل من أيسخولوس ويوريبيديس ، أما عن باقى القصة فإن أبولون ينطق بكلمات فى معانيها العفو والصالحة ، ثم يختتم قوله بهذه السطور :

فليرحل كل منكم الآن إلى مصيره المحتوم
لقد اختفت الكراهية وخيم عليها النسيان .

منيلاوس : سمعاً وطاعة .

أوريستيس : وأنا أيضا ، إن قلبي يفيض اليوم بالسلام
بعد أن تخلص من الماضى ومن أسرارك المظلمة .

أبولون : فليذهب كل منكم فى طريقه ... وعليكم على الدوام
أن تسكنوا فى قلوبكم تكريما لإنسان واحد ،
إنسان يتمتع بجمال يفوق جمال جميع
من يسكنون تحت الشمس ، إنسان اسمه السلام

سوف أصعد بهيلينا إلى زيوس ،
سوف أعبر بها عالماً مليئا بالكواكب المتلألئة .

وحيث يوجد هيراكليس وهيبا وهيرا
سوف تتمتع هيلينا بالسلطان ،
سوف يقدم لها البشر الصلوات إلى الأبد
ولشقيقيها التوأمين الجالسين على العرش .

إنها الرحمة عند الألم
وصاحبة السلطان فى مملكة البحر الخالد .

ويقول بعض النقاد : « هيلينا إلهة ! إنها فكرة غير معقولة . لقد شاهدناها فى هذه المسرحية نفسها امرأة عادية بلا قلب » . ومع ذلك فإنى أعتقد أن يوريبيديس كان جاداً إلى حد كبير . إنى لا أقول إنه كان يعتقد فى ذلك ولا فى أى شىء من الأساطير ، ولكنه كان يكتب بطريقة جادة وكان هدفه الجمال لا الهجاء ، لقد أوضحت جميع الروايات أن هيلينا قد أصبحت إلهة ، وكان يوريبيديس على الدوام مأخوذاً بالتفكير فى هيلينا وبالقوة الخارقة الحقيقية التى تكمن فى الجمال السامى ، فمثلا يقول أبولون لمنيلاوس (سطر ١٦٣٨) :

سوف تستبدل زوجتك بأخرى ، وقد لا يعرفها أحد ،
لقد أرادت الآلهة تحقيق مزيد من الفناء والمتاعب
فأبدعت هذا الجمال وجملته أحلاما ،
يعشقه رجال طروادة واليونان ،
ويتصارعون ويموتون من أجله ، فتتمتع
الأرض بالسلام ، وتتخلص من كثرتهم
ومن خطاياهم .

إن الجمال السامى قد يحتمل وجوده مرتبطاً بقسوة القلب والخيانة ، ولكن أليس من الممكن التخلص من تلك الأحاسيس — كإحساس أورستيس ومنيلاوس بالكراهية — وبقاء الجمال المجرد فى صورة يسعى الجميع إلى تحقيقها وتمضيدها أكثر مما تدعى الأساطير القديمة ؟ وهنا أيضا توجد لمسة من اللمسات الروحانية .

ومهما يكن الأمر بالنسبة لهيلينا أو حتى بالنسبة لذلك التفسير للفصل المشهد الأخير من مسرحية أورستيس ، فإنه من الواضح أن أغلب المسرحيات التي تنتمي إلى ذلك العصر ذي النهاية المظلمة تنتهي بنغمة السلام والوفاق قوية ، غامضة في أغلب الأحيان . وتظهر هذه النغمة — وإن كانت أقل قوة — في نهاية مسرحيات أخرى متأخرة مثل مسرحية Iphigenia Tauridi إفيجينيا في تاوريس ومسرحية هيلينا ومسرحية الفينيقيات Phoenissae وإن لم يظهر أحد من الآلهة في المسرحية الأخيرة . ولكنها لا تظهر في جميع المسرحيات المبكرة فمسرحية ميديا وهيكوبا تنتهيان بكراهية متأصلة ، ومسرحية هيبولوتوس تنتهي بروعة أخاذة وصلح بين البطل ووالده — ومن الطبيعي أن يكونا أصدقاء — ولكنها تبقى على العداء بين أفروديتا وأرتميس وتحتوى على تهديد خطير بالانتقام (١٤٢٠ وما بعده) .

وأما ثيتيس الرقيقة في مسرحية « أندروماخا » فإنهــا تبعث الراحة والهدوء ولكنها لا تدعو للعفو ، بل على العكس فإن جسد بيروس يجب أن يدفن في دلفي ليكون تأنيبا أبديا . لقد كان يوريبيديس طيلة حياته مشغولا بدراسة فكرة الانتقام . لقــد كانت هناك فترة — كما يقول ثيوكوديديس — : « حاول فيهــا الرجال التغلب على عادات العصور الماضية عن طريق أصالة أعمالهم وضخامة انتقامهم » . ويبدو أن يوريبيديس كان في بادىء الأمر مغرما بأعمال الانتقــام الوحشية ، وذلك على الأقل عندما كان يقوم بها أشخاص تعرضوا لأعمال وحشية . إنه يبــدو في بعض مسرحيات مثل مسرحية ميديا وكأنه

يقـول : « إنـكم إذا ما دفعتم بالبشر إلى أعمال لا يمكن تحملها فلا تنتظروا منهم سوى ذلك النوع من الأعـمـال . . . وهم فى ذلك محقون ! » أما فى المسرحيات التى ظهرت بعد عام ٤١٥ ق . م ، فإن هذه النغمة قد تغيرت : « عليـكم أن تتوقعوا ما يقع عليـكم من ظلم ، ولـكن الانتقام لا يفيد ، فعليـكم أن تبحثوا عن السلام وأن يصفح كل منـكم عن الآخر » .

الفصل السابع

بعد عام ٤٠٨ ق . م . مقدونيا ،

إفيجينيا فى أوليس ، عابدات باكخوس

وهكذا نصل بعد هذه الجولة إلى تلك الشخصية التى بدأنا من عندها: إلى ذلك الرجل الحزين ذى اللحية الطويلة الذى لم يكن يضحك إلا نادرا ، والذى لم يكن من السهل التحدث إليه ، والذى كان يجلس ساعات طويلة فى كهف يطل على سلاميس يفكر ويكتب ولا يستطيع أى إنسان أن يقول شيئاً عما يكتب فى الحقيقة « إلا أن مايكتبه شيء عظيم سامٍ » . وكان من الطبيعى أن يكون هذا الرجل حزينا ؛ فلقد غابت أحلامه ، وتحولت مدينته المحبوبة فأصبحت فى حالة أسوأ من الاتفاق نفسه . لقد كانت الحياة عزيزة على اليونانى القديم ولها أهمية الحياة العامة بالنسبة للرجل المعاصر الذى لا تتأثر حياته إلا نادراً عندما يتعدى خصومه السياسيون حدودهم . ولم تتذكر أثينا مثلها العليا فقط بل قد ارتكبت الخطايا فى سبيل إدراك النجاح ، ولذلك باءت مجهوداتها بالفشل ، وتسبب فشلها الذريع فى جعل الحياة اليومية لمواطنيها مليئة بالقلق وعدم الراحة . فلم يكن يطمئن الفرد إلى الحصول على قوته اليومى ، ولم يكن يأمن هجوما عاصفا يشنه عليه الأعداء . وإن عدم الراحة الجسمانية ، وهى جوهرية فى السن المتأخرة ، لابد وأنها كانت فى نظر يوريبيديس عاملا يقوى هذا الشعور ولا يضعفه .

وكان من الطبيعى أيضا أن يكرهه مواطنوه . فإن الأمم لا تصفح بسهولة عمن كان يصف حروبها بأنها حروب غير عادلة . ويزداد غضبهم ويصبح أكثر مرارة عندما تدور عليهم دائرة الحرب على الرغم من كل الأعمال البطولية التى قاموا بها . ليس هناك مايدعو إلى الظن بأن يوريبيدس كان يعتقد أن الإسبرطيين

على صواب أو أنه كان يرغب فى هزيمة الأثينيين ، فإنه كان بعيدا كل البعد عن ذلك . ولكن الجمهور الأثينى لم يكن فى حالة تسمح له بأن يفرق بين الأمرين بدقة . وكان شعوره بالغضب قويا . بل وأكثر من ذلك ، لقد كان معروفا بكفره بالآلهة، لقد كان صديقا للسوفسطائيين ، لقد أنكر وجود الآلهة ، بل وأسوأ من ذلك أنه أعلن أن أعمال الآلهة شر . وكان من الواجب إيجاد سبب مقبول لهذه الكوارث التى انصبت فوق رأس مدينة أثينا . ويلوح أن هذا السبب هو أن أثينا سمحت لهؤلاء السوفسطائيين الأشرار بالحياة فيها ، فأفسدوها بواسطة «سحر أحاديثهم» . لقد اتهم يوريبيديس فى بعض الأحيان بالإلحاد ، إننا لا نعرف متى وجه إليه هذا الاتهام ، كما أننا لا نعلم تفاصيله ، ولكن يبدو أنه برىء آخر الأمر لم يكن سقراط قد لقى حتفه بعد ، ولكن بعض الاتهامات كانت قد وجهت إليه، فهو رجل عجوز شرير ، قام وجهر بأقوال مزعجة عن النساء ، دافع فى مسرحياته عن الزانيات والحانثين بالعهود ومرتكبى جرائم الزواج المحرم . فإذا كانت هذه هى مبادئه فكيف كانت حياته الشخصية ؟ فلم يكن من الغريب أن يحيط حياته بهالة من الكتمان ، وأن يضع ستارا حول نفسه وحول زوجته وحول شكرتيره الأسمر كفيسوفون Kephisophon . يحتمل أنه كان بخيلا وكانت لديه خزائن سرية مليئة بالثروة؟ وقد وجه إليه اتهام بهذا المعنى. فقد وقع الاختيار على مواطن اسمه هيجيا ينون ليقوم ببعض أعمال الخدمة العامة Liturgia لأنه كان من أغنى الأثرياء ، فما كان من ذلك المواطن إلا أن أقام دعوى قال فيها إن يوريبيديس أكثر ثراء منه ويجب أن يقوم بدلا منه بالإنفاق على هذا العمل ، إننا لا نعلم نتيجة هذه المحاكمة ، ولكننا نعلم فقط أن المدعى قد استشهد ببيت من مسرحية هيبولوتس يدافع فيه عمن يحنث بالعهد وذلك لكى يتحيز الحكام ضد يوريبيديس .

هذه مضايقات تكفى لإزعاج الشاعر ؛ ولكن لابد من أن سحابة مظلمة هبطت على حياة يوريبيديس فى ذلك الوقت .

. . .

فنحن لا نسمع قط فى السير القديمة أن الأثينيين كانوا يكنون له الحقد ، وأن « صبره قد نفد لسوء نية مواطنيه » . وقد وصلنا أيضا قول فيلوديموس ، وهو من أوائل الشهود ، إذ يقرر أن يوريبيديس ترك أثينا وهو يشعر بالحزن العميق ، لأن معظم من كانوا فى أثينا يهللون له ، والكلمة التى يستعملها فيلوديموس تشبه فى معناها الكلمة الألمانية schadenfreude ومعناها الشعور بالفرح لأذى وقع لآخرين . فلابد إذن أن بعض الأذى لحق به حتى ينتابهم الفرح .

. . . . . .

إن رواية ساتوروس بما فيها من افتراء وسوء فهم تقول إن زوجة يوريبيديس كانت تخدعه ، لكن القصة لا تحتاج إلى نقد تاريخى ، وليس من الصواب أن نبنى أى نظرية على تلك الأسس العفنة ، وذلك على الرغم من أن هذا النوع من الرجال لابد وأن يعترض حياته الزوجية نوع من الشقاء . أما عن تفكير يوريبيديس فإنه يذكرنا لأول وهلة بتولستوى Tolostoy . وهناك عوامل كثيرة تسبب شقاء الأزواج ليس من بينها عامل الخيانة . مهما يكن من الأسباب فإن صبر الشاعر المسرحى العجوز قد نفد بعد عرض مسرحية أوريستيس عام ٤٠٨ ق . م بقليل ، وانطلق بمحض إرادته إلى المنفى وهو يبلغ من العمر السادسة والسبعين . وهذا مثال واحد من بين الأمثلة التى يستطيع الإنسان أن يدلل بها على قوته الحيوية المنقطعة النظير . إن لغة السيرة القديمة لسوء الحظ غامضة فى هذا المكان بالذات ؛ ولكن يبدو أنها ترجح ذهابه أولا إلى مغنيسيا Magnesia إذ كانت له علاقة بهذه المنطقة فى أيامه الأولى . لقد تولى هناك بعض المناصب المدنية وكان يقوم بمنصب Proxenus وهو منصب يشبه القنصل أو المندوب السامى — لحماية أهل مغنيسيا المقيمين فى أثينا وكان

هناك أكثر من مدينة تحمل اسم مغنيسيا ، لكن التي نتحدث عنها ربما كانت تلك المدينة الكبيرة التي تقع في وادي مياندر Meander ولا تبعد كثيرا عن إفسوس Ephesus وكانت تقع ضمن أملاك فارس ، وكان أرتاكسركيس Artaxerxes قد منحها لثمستوكليس العظيم ، وكانت لا تزال في ذلك الوقت خاضعة لملك فارس ويحكمها أحفاد ثمستوكليس . ومن المؤكد أن يوريبيديس قد ذهب إلى أحفاد ثمستوكليس . ولا نعلم أكثر من أنه لم يمكث طويلا في مغنيسيا بل ذهب إلى مكان آخر حيث يوجد شعب من البرابرة أو أنصاف البرابرة تحكمه أسرة يونانية .

كان ملك مقدونيا أرخيلاوس Archelaus طاغية قديرا ، وكان يحاول في ذلك الوقت أن يبذر بذور مملكة ضخمة أنجبت فيما بعد ـ قبل مرور قرن واحد على هذه المحاولات ـ فيليب المقدوني والإسكندر الأكبر ، لذلك كان حريصا على استقبال عباقرة الرجال في قصره . فوجه الدعوة من قبل إلى يوريبيديس ثم كرر دعوته في ذلك الوقت . كان يوجد في قصر أرخيلاوس رجال آخرون من رجال « الحكمة » من بينهم أجاثون Agathon الشاعر التراجيدي ، وتيموثيوس Timotheus الذي كان قد أصبح في ذلك الوقت موسيقيا معروفا ـ وتروى الأسطورة أن يوريبيديس قد أنقذه ذات مرة من الانتحار ـ وزيوكسيس Zeuxis أعظم رسامي عصره ، وربما كان بينهم أيضا المؤرخ ثيوكوديديس. إن حياة هؤلاء الرجال لاتبدو كتلك التي يحياها المرء بين قوم من البرابرة أو حتى بين قوم من اليونانيين غير المتحضرين ، لكن الشاعر العجوز ـ كما يبدو ـ كان يسعى وراء الراحة والاستجمام ، ويبحث عن جو ملىء بالمسرات كذلك الذي كان مفروضا أن يهيئه الملك لتلك المجموعة النادرة من مشاهير الرجال ، إذ كانت بلاد اليونان منذ فترة قصيرة تردد قصة عن مكانة يوريبيديس بين أهل صقلية ـ تلك الجزيرة النائية المعادية فبعد فشل الحملة

أسرت سيراكوز Syracuse سبعة آلاف أثينى ؛ وتروى القصة أن بعض هؤلاء الأسرى قد استردوا حريتهم ، لأنهم استطاعوا أن ينشدوا أشعاراً أو أغانى من مسرحيات يوريبيديس . وواضح أنه لم يكن هناك تجارة مكتبية بين المدينتين المتحاربتين ، وواضح أيضاً أن أهل سيراكوز كانوا قد استطاعوا دراسة تلك الأشعار الرائعة عن طريق الرواية ؛ وكانت تفخر كل من صقلية ومقدونيا بأنها استطاعت أن تتذوق أشعار يوريبيديس السامية بطريقة أفضل من تلك التى تتبعها أثينا .

لقد وجد يوريبيديس مرفأ ليس له مثيل . إذ كانت مقدونيا تشبه فى أوجه كثيرة جانبا من ذلك الجو البطولى أو الهومرى الذى استلهم منه يوريبيديس معظم قصصه ، فكانت هناك مناظر أكثر روعة وسهول أكثر عظمة وغابات وأنهار ، وكانت هناك سلاسل من الجبال أكثر ارتفاعا وأكثر جدبا من جبال اليونان . وعلى الرغم من أن أهلها كانوا يخضعون لأسرة انحدرت من أصل يونانى وعلى الرغم من أنهم كانوا يجاهدون من أجل التشبه باليونانيين فإنهم كانوا لايزالون يعيشون عيشة قبلية حربية بربرية . فبعد قرن من الزمان كنا نسمع عن العادات المقدونية « القديمة » . فالشاب لايجلس على مائدة وسط الرجال إلا بعد أن يقتل أول دب مفترس ، وكان عليه أن يحيط خصره بحزام من الجلد ، حتى يقتل أول رجل . ونسمع عن أن أحد المقدونيين أهان يوريبيديس فى القصر وأن الملك سلمه فورا إلى الأثينيين ليلقى عقابه . وهذا تدخل له معناه ولو أنه يبعث الحيرة . كانت توجد قرية فى مقدونيا استقر فيها بعض التراقيين ومازال أحفادهم يعيشون فيها حتى ذلك الوقت . وحدث أن ضل كلب مولوسى Molosseus كبير من كلاب الملك الطريق فوصل إلى هذه القرية فقتله المواطنون وأكلوه فى الحال . وفرض الملك غرامة قدرها تالنت واحدة على القرية ، وكانت قيمة هذه الغرامة أكثر مما

يستطيع هؤلاء القرويون دفعه ولولا تدخل يوربيديس لما عفا الملك عن آكلى لحم ذلك الكلاب ، وتعرضوا لمصير مؤلم . وتستمر القصة فتقول إنه لم يمض وقت طويل عندما كان الملك أرخيلاؤس يستعد لرحلة صيد وتحررت كلاب الصيد الجائعة ، وحدث فى ذلك الوقت أن كان يوربيدس يجلس وحيدا فى غابة خارج المدينة فانقضت عليه الكلاب الجائعة ومزقته إرباً ، واتضح فيما بعد أن هذه الكلاب كانت أطفالا لذلك الكلب المولوسى الذى مات ولم يثأر له أحد بسبب تدخل يوربيديس ! ! من الصعب أن نعتقد فى صدق هذه القصة وإلا كنا قد سمعنا صداها فى ملهاة الضفادع لأريستوفانيس . ولو أن هذا كان مصير أى رجل أعزل فى مقدونيا عندما تنطلق كلاب صيد الملك .

إننا لانعلم كيف مات يوربيديس . ولكننا نعرف أنه هجر أثينا بعد عام ٤٠٨ ق . م . وأنه مات قبل عرض مسرحية الضفادع بقليل فى يناير ٤٠٥ ق . م . وهناك ما يدعو إلى الاعتقاد فى صحة ما جاء فى سيرة يوربيديس « فعندما كان سوفوكليس يقدم جوقته فى العام السابق فى أثناء العرض الافتتاحى Proagon لم يسمح لأفراد الجوقة أن يتزينوا كعادتهم بأكاليل الزهور وذلك حدادا على موت منافسه العظيم . وبذلك تكون أنباء موت يوربيديس قد وصلت إلى أثينا فى نهاية مارس عام ٤٠٦ ق . م . ومكث يوربيديس زهاء ثمانية عشر شهرا فى مقدونيا .

لم تكن الفترة التى قضاها فى مقدونيا طويلة ولكنها كانت ذات أهمية كبيرة ، وبعد وفاته عثر على ثلاث مسرحيات هى : إفيجينيا فى أوليس Iphigania in Aulide والكمايون Alcmaeon وعابدات باكخوس Bacchae وجميعها كانت كاملة لاينقصها إلا عملية العرض التى قام بها

ابنه الأصغر يوريبيديس ، وصلتنا منها مسرحيتان كاملتان ، واحدة منهما ، عابدات باكخوس ، سوف تشهد على مدى الأجيال أن شبابا غير عادى عاد إلى الشاعر العجوز وهو فى العام الأخير من حياته ، إنه « البرق قبل الموت » إن كان هناك برق ! ! .

لنتناول أولا مسرحية إفيجينيا فى أوليس ، إنها مسرحية مليئة بالمشاكل . ويمكن القول بأن هذه المسرحية لم تكن قد اكتملت نهائيا عند وفاة مؤلفها وأن شخصا آخر أكملها لعله المخرج . وحتى هذا النص الأخير للأسف لم يصلنا كاملا ، إذ إن طريقة الكتابة فى المخطوطات التى وصلتنا تختلف فى بعض الأحيان ، ويظهر أن الجزء الأخير من المسرحية قد نظم من جديد ، لكننا إذا ما تغاضينا عن هـذه النقائص فسوف نرى فى مسرحية إفيجينيا فى أوليس مثالا فريداً مثيراً لفترة معينة فى تاريخ المسرحية اليونانية ، إنها تصور نقطة التحول من المأساة القديمة فى القرن الخامس قبل الميلاد إلى ما يسمى بالملهاة الجديدة New Comedy التى سادت فى القرنين الرابع والثالث قبل الميلاد على يد مناندروس Menandros وفيليمون Philemon وغيره من الكتاب المسرحيين .

لقد جمع يوريبيدس بين غرضين ، فأولا :

اتجه نحو الحرية فى صياغة أوزان الشعر والواقعية فى تصوير الشخصية والتنوع والمغامرة فى الموضوع ، ثم إنه أبقى على طبيعة طقوس ديونوبس الموسيقية واستخدم بعض الوسائل التعليمية مثل البرولوج Prologos والتجلى Epiphané والتعبيرات التراجيدية القديمة ، واستعان بالجوقة إلى حد كبير . لقد أطاحت الملهاة الجديدة بالجوقة وأتت بتعبيرات تتفق مع الحياة الواقعية وخرجت عن الطابع الجاف وانطلقت نحو الرومانتيكية والتنوع والمغامرات .

ولم تعد شخصياتها تصور ملوكا وملكات أسطورية بل أصبحوا من صنع الخيال يعيشون فى جو المدينة العادى .

تبدو مسرحية إفيجينيا فى أوليس فى صورة عمل مسرحى غير مكتمل ليوريبيديس — وتشبه فى ذلك مسرحية أوريستيس — أكمله شخص آخر ماهر تتفق مبادئه مع مبادىء العصر ومع مبادىء الملهاة الجديدة — وصلتنا افتتاحيتان للمسرحية ، إحداهما تتكون من برولوج جامد قديم يحمل طابع يوريبيديس — والثانية تتكون من منظر رائع حيوى على هيئة حوار غنائى كان يتفق مع الذوق الفنى فى ذلك الوقت ويلائم ذوقنا الفنى المعاصر، يظهر الرسول فى هذه المسرحية فى وقت مبكر ويندفع فجأة أمام النظارة ويقاطع إحدى الشخصيات قبل اكتمال إحدى الجمل وقبل إكمال بيت من الشعر وذلك بدلا من أن يمهد ويعلن وصوله بالطريقة التقليدية التى كان يتبعها يوريبيديس. وهناك أيضا بعض الاختلافات الدقيقة فيما يتعلق بالأوزان مثل حذف الـ a i — وهو عمل لا نراه أبدا فى الحوار المأساوى بينما نراه باستمرار فى الملهاة الجديدة .

أما موضوع المسرحية فيبدأ بمنظر لمعسكر اليونانيين فى أوليس وهو يخيم عليه الظلام ، وينادى أجاممنون على عبد عجوز من خيمته ويسلمه رسالة فى الخفاء ليحملها إلى كليتمنسترا . إن الأخيرة فى وطنها ، ولقد وصلتها رسائل كثيرة تطلب إليها إرسال ابنتها إفيجينيا إلى أوليس لتزف إلى أخيليس أما هذه الرسالة فتنهاها عن إرسال الفتاة . وتستولى الدهشة على العبد العجوز « مامعنى هذا ؟ » . معناه أن زواجها من أخيليس لم يكن حقيقة ، فلم يكن أخيليس يعلم شيئا عن ذلك الزواج ، كان الزواج خطة لإحضار إفيجينيا إلى المعسكر لذبحها وتقديمها قربانا للآلهة لكى يمر الأسطول فى سلام ، وقد أمر بذلك العراف كالخاس Calches وسانده كل من أوديسيوس ومنيلاوس . لقد أرغم

أجاممنون فى بادئ الأمر على قبول هذا العمل ولكنه الآن يتراجع ويتنازل عن رأيه . ويخرج العبد العجوز وتبدأ الجوقة فى الدخول على المسرح ، إنها تتكون من نساء أفزعهن وأثارهن منظر الجيش العظيم وتكتلات الرجال الذين يتأهبون لمقابلة الموت فيما وراء البحار دفاعا عن مركز بلاد اليونان ، ولكننا نسمع أصوات مشاجرة فى الخارج، يعود العبد العجوز يتعقبه منيلاؤس وهو يمسك بالرسالة التى كان يحملها الأول ويستغيث العبد العجوز فيأتى إليه أجاممنون و يطلب من منيلاؤس أن يعيد الرسالة إلى العبد العجوز . إنه منظر ملىء بالقوة يصور اصطدام شقيقين كل منهما يخبر الآخر بحقائق عائلية ، إنه منظر يستعرض حقائق عارية ، ويصور الحب المخدوع الذى يكنه منيلاؤس لزوجته الخائنة وأنانيته الجريئة وقسوته ، كما يصور أيضا الطموح الطاغى عند أجاممنون وخداعه وضعفه ورغبته فى السعى وراء الأرانب البرية والصيد بواسطة الكلاب .

وأخيراً يرفض أجاممنون رفضا باتا أن يوافق على قتل ابنته : « ليتحطم الجيش ، وليرجع منيلاؤس دون زوجته المنكودة ، وليضحك الأجانب ملء أشداقهم كما يحلو لهم !! سوف لا يسمح أجاممنون بذبح ابنته وجرح قلبه إرضاء للآخرين » و يتساءل منيلاؤس ، أهكذا يكون الأمر ؟ إذن ، سوف أذهب مباشرة إلى . . . » ويقاطعه رسول يعلن وصول إفيجينيا بصاحبة والدتها كليتمنسترا ، ويرسل إليهما أجاممنون رسالة رسمية تحمل معانى الترحيب ، ويصرف الرسول ثم ينفجر باكيا ، يتأثر منيلاؤس ويبدو عليه التردد ثم يقول: « إنى لا أستطيع إرغامك على فعل شيء ، حاول أن تنقذ ابنتك مهما كلفك الأمر » . ولكن الوقت كان متأخراً ، إن الجيش قد علم بقدوم الملكة ، وكالخاس وأوديسيوس يعلمان أيضا بذلك ، لقد أصبح أجاممنون عاجزاً عن فعل أى شيء . أما المنظر التالى فيصور تقابل الأم والأب والابنة ، إن

كليتمنسترا تاتي وابلا من الأسئلة على أجاممنون بينما يسيطر القلق على إفيجينيا وتسيطر عليها أيضا عاطفة خجولة تبدو في صورة حنان خاص نحو والدها ، إنه يحاول أن يقنع كليتمنسترا بالعودة إلى وطنها وترك ابنتها معه فتستبد الحيرة بالأم وترفض العودة رفضا باتا .

والمنظر التالى يشبه المناظر الكوميدية ، وإن كانت مناظر كوميدية من النوع الحزن . إن أخيليس الذى لم يكن يعلم شيئا عن هذه الخطط وما يدور حولها يأتى إلى القائد ليخبره أن رجاله — الميرميدون Myrmidons — قد نفذ صبرهم وأنهم يريدون الإبحار إلى طروادة فى أسرع وقت ، وتقابله كليتمنسترا عند مدخل خيمة القائد فتحييه فى سرور بالغ وتحدثه عن « الزواج الذى سيؤدى إلى إيجاد روابط بين كل من الأسرتين ». وتبدو على القائد الشاب مظاهر الخجل والفزع والقلق وهو يحاول أن يهرب من تلك المرأة الغريبة التى هى أكثر من أن تكون صديقة، ولكن تنطلق فجأة همسة من بين ثنايا مدخل الخيمة فيرتعد كلاهما : « أليس هناك أحد على الشاطىء ؟ نعم » إذن فلنسمع شيئا . لم يكن هذا الصوت سوى صوت ذلك العبد العجوز الذى لم يستطع أن يتحمل أكثر من ذلك فيكشف عن المؤامرة المفزعة بكل تفاصيلها — سوف تذبح إفيجينيا بواسطة الكهنة ، لم يكن زواجها من أخيليس سوى وسيلة لخداع كليتمنسترا لقد وقع الحديث على كليتمنسترا وقع الصاعقة وانتاب أخيليس غضب مريع . لقد أهينت كرامته ، لقد عومل معاملة الغبى ، أى نوع من الرجال يعتبرونه حتى يستخدموا اسمه دون علمه ؟ لماذا لم يطلبوا موافقته ؟ كان بوسعهم أن يذبحوا اثنتى عشرة فتاة دون أن يقف هو فى طريقهم . ولكنهم الآن قد أهانوه .. وسوف يمنع ذبح هذه الضحية » وألقت كليتمنسترا بنفسها عند قدميه معبرة عن امتنانها ، وهى تنظر إليه وتراقب الغضب فى عينيه « هل تأتى إبنتها أيضا وتركع عند قدميه ؟ » لا . إن أخيليس لا يريد أن تتوسل إليه

امرأة. فلتحاول النسوة أن يغيرن من رأى أجاممنون ، فإن استطعن ذلك فسوف ينتهى الأمر بسلام ، و إذا لم يستطعن فسوف يناضل أخيليس حتى النهاية من أجل إنقاذ الفتاة .

ثم يأتى مشهد ضرورى حيث تظهر الأم والابنة ـ وقد أنهكتهما الدموع ـ وهما يوضحان للوالد مدى فظاعة العمل الذى يقدم عليه ، و يتوسلان إليه أن يقلع عنه . إنه منظر رائع تظهر فيه معالم كل شخصية فى وضوح ، ويستطيع الإنسان من خلال شخصية كليتمنسترا الشابة المطيعة أن يصف مدى ما سوف تكون عليه تلك القاتلة العظيمة ، ويتحطم أجاممنون ولكنه لا يجد العون ، فالوقت غير مناسب للتراجع .

وتظل المرأة والفتاة تبكيان وحيدتين عند مدخل الخيمة ثم يسمعان أصواتا ثائرة . إنه أخيليس يتبعه رجال ثائرون عليه . لقد فكرت إفيجينيا فى أول الأمر أن تلوذ بالفرار ، إنها لا تجرؤ على مواجهة أخيليس ، ومع ذلك فإنها تبقى كما هى . و يدخل أخيليس وتظهر الحقيقة بأكملها : إن الجيش يطالب بتقديم القربان والجميع ثائرون ضده ... » هل سوف لا يدافع عنه رجاله من الميرميدون الممتازين ؟» لقد كانوا أول الثائرين ضده ! وعلى الرغم من ذلك فإنه سوف يقاوم، فلديه أسلحته. يجب على كليتمنسترا أيضا أن تقاوم ، إنها تتعلق بابنتها بكل ما أوتيت من قوة عند دخولهم إذ إنهم سوف يجرونها إلى المذبح المقدس . . » وتصيح إفيجينيا : « انتظروا ! » لا يجب أن يموت أخيليس من أجلها ، ما قيمة حياتها اليائسة إذا ما قورنت بحياته ؟ إن رجلا واحدا يستطيع أن يحارب من أجل بلاد اليونان يساوى عشرة آلاف امرأة لا يستطعن عمل شىء ، زد على ذلك أنها قد تدبرت الأمر بينها و بين نفسها ، ولقد شاهدت مجموعات ذلك الجيش الضخم مستعدة للحرب ومواجهة الموت من أجل غرض

معين ، وقد اقتنعت هي بهذا الغرض كما اقتنع به أيضا أفراد الجوقة لقد تحققت أنها — الفتاة الضعيفة — تستطيع أن تساعدهم في إحراز النصر ، وإن كل بلاد اليونان العظيمة تتطلع إليها ، وإنها لتشعر بالفخر والسرور وهي تقدم حياتها فداء لبلاد اليونان « إنها كلمات جميلة بسيطة » . ويجيب أخيليوس في نغمة جديدة : « سوف يبارك الإله حقا إن هو قد منحه إياها زوجة ، إن إفيجينيا على حق ... » ومع ذلك فإنه ما زال يعرض عليها أن يحارب من أجلها وأن ينقذها إنها لا تعرف ما هو الموت أما أخيليس فإنه يحبها ، ولكنها تجيب بأنها قررت قرارا نهائيا : « لا تمت من أجلي ، بل اتركني كي أنقذ بلاد اليونان ، لو استطعت إلى ذلك سبيلا » . ويرضخ أخيليس ، ولكنه سوف يذهب بكامل سلاحه ويقف بجانب المذبح حتى يكون مستعدا إن استغاثت به في آخر لحظة . وهكذا تذهب إفيجينيا : تتبادل الأم والابنة عبارات الوداع الأخير وتتقدم إفيجينيا إلى الأمام مصحوبة بوصيفاتها وبأنغام أنشودة النصر وتذهب لتقابل من سيذبحونها ... وهنا يقترب النص الحقيقي للمسرحية على الانتهاء . بعد ذلك توجد بعض شذرات تحتوي على خطاب الرسول ، ومن الواضح ، على وجه العموم ، أن الإلهة أرتميس قد أنقذت الضحية كما لاحظنا في مسرحية يوريبيديس الأخرى التي تحمل عنوان إفيجينيا .

على الرغم من العقدة الجيدة التي نراها في مسرحية إفيجينيا في أوليس فإن هذه المسرحية ليست في الواقع من أجمل أعمال يوريبيديس وعلى الرغم من ذلك فإذا لم يكن قد وصلنا شيء سواها من أعماله لكانت هذه المسرحية كافية على الدلالة بأن يوريبيديس كان قوة هائلة في تطور الأدب اليوناني . والقراء الذين يتذوقون الفن المسرحي ، ولكنهم لم يتعودوا على ملاحظة التقاليد الثابتة التي تميز المأساة اليونانية في القرن الخامس قبل الميلاد ، هؤلاء القراء غالبا ما يعجبون

بهذه المسرحية ويفضلونها على أى مسرحية يونانية أخرى إنها تختلف اختلافًا كبيرا عن شقيقتها التوأم مسرحية عابدات باخوس .

إن من يعود إلى المتشابهات الدينية التى تحدثنا عنها من قبل فى أثناء قراءة مسرحية عابدات باخوس Bacchae فسوف تستولى عليه الدهشة عندما يكتشف إلى أى حد قد حافظت المسرحية على صفات تلك المتشابهات الدينية بالنسبة لما فيها من صفات وحشية وتخيلات وهمية . فالمرض الحولى العادى كانت تكسوه أسطورة فتجعل منه قصة فالروح الحولية لابد لها من عدو شبيه لها ، ثم بعد ذلك لابد من وجود منافسة ، وعملية التمزيق ، ثم يأتى الرسول ، والبكاء المختلط بصيحات الفرح ثم اكتشاف الأشلاء المتفرقة ، ثم بعد ذلك التعرف على الإله ثم بعث لروح من جديد مكللة بالعظامة. كل ذلك موجود فى مسرحية عابدات باخوس يأتى الإله ديونوسوس إلى أرض وطنه مصحوبا بحورياته البربريات فيجد مقاومة من أحد أفراد أسرته ـ وهو الملك بنثيوس Pentheus ـ ونساء الأسرة الملكية . ويطلق الإله جنونه المقدس فيصيب النسوة . ينصح الرجال المسنون الحكماء الملك ولكن بنثيوس يضلل الإله فى أول الأمر ويودعه السجن . ثم يرضخ شيئا فشيئا لقوة المقدسة ويوافق على الذهاب متخفيا فى زى امرأة ـ إلى جبل كيثايرون Kithairon ليرى الطقوس الدينية التى تقوم بها النسوة اللائى يعبدن ديونوسوس وهن الميناديس Maenades ؛ يذهب بنثيوس إلى هنا وتكتشف الميناديس أمره وتمزقه إربا ، وتعود والدته أجافى Agave وهى تشعر بنشوة النصر وترقص وهى تحمل رأس ابنها وهى تظنها رأس أسد من فرط الجنون الذى أصابها . هناك بكاء مصحوب بنشوة جنونية ، ويجمع شمل الجسد الممزق وتثوب أجافى إلى رشدها وتعود إلى صوابها فيتملكها الحزن ، ويظهر الإله فى عظمة وأبهة ويعلن أن المصير المظلم

يأتقطر كل من يقاوم الإله . ويلاقى البشر مصيرهم المحتوم وما زالوا مخلصين كل الإخلاص ومازال كل منهم يحب الآخر . ويصعد الإله نحو السماء منتصرا شاحب الوجه . إن كل خطوات المسرحية قد وجدت فى العرض الدينى القديم ، إنها الموضوع الأصلى للمأساة الآتيكية يعالج مرة أخرى كما عولج من قبل دون شك بواسطة جميع كتاب التراجيديا الآخرين أو أغلبهم .

نستطيع أن نذهب إلى أبعد من ذلك، فلدينا شذرات ومقتطفات لا بأس بها من المسرحيات التى نظمها أيسخولوس فى الموضوع وخصوصا ثلاثية ليكورجوس Lycurgus، نستطيع عن طريق هذه الثلاثية ملاحظة أن كل أنواع التفاصيل الدقيقة التى تبدو ابتكارا — أو حتى ابتكارا خياليا — وأتى به يوريبيديس إنما قد أخذها مباشرة عن أيسخولوس أو عن العرض الدينى القديم أو عن كليهما معا . فالدفوف وجلود الغزلان ونبات اللبلاب وشجرة الصنوبر المقدسة — وتقمص الإله صورة ثور وأسد وثعبان ، والرقصات فى المناطق الجبلية عند الفجر، والرجال المسنون الذين يعودون إلى شبابهم بواسطة قوة سحر الإله ، وظهور الإله دون لحية وفى صورة تشبه ملامح المرأة ، وإيداع الإله فى السجن وفراره ، والزلزال الذى يدمر قصر بنثيوس ، وتنكر بنثيوس — الضحية — فى صور امرأة ، كل هذه الأمور — بل وأكثر من ذلك — نستطيع ملاحظة وجودها فى العرض الدينى القديم، وجميعها أيضا تقريبا توجد فى الشذرات التى وصلتنا من مسرحيات أيسخولوس ، حتى التفاصيل المختلفة التى ذكرها الشعراء السابقون عند معالجتهم لهذه القصة ، لها مكان فى المسرحية . فهناك على سبيل المثال تفاصيل تقول إن بنثيوس قد قاد جيشا ضد النساء البريات ، هذه الفكرة لم تتناولها مسرحية عابدات باكوس ولكن بنثيوس يظهر فيها وقد فكر فعلا فى ذلك ويقول إنه قد يعمل بهذه الفكرة ، ثم إن ديونوسوس يظهر أيضا

وقد تنبأ بما سوف يحدث إذا فعل بنثيوس ذلك (أيسخولوس ، حاملات القرابين ، سطر ٢٠ وما بعده ؛ عابدات باكوس ، سطر ٥٠ وما بعده ، وسطر ٨٠٩ وسطر ٨٤٥) . ليس هناك أى مسرحية عظيمة قد انغمست فى التقاليد المسرحية بقدر ما انغمست مسرحية عابدات باكوس .

كانت مسرحية إفيجينيا كلها ابتكارا وبناء وسيكولوجية رائعة ، كانت مسرحية ذات حبكة جديدة وشخصيات جديدة . أما مسرحية عابدات باكوس فحبكتها حبكة قديمة ثابتة وشخصياتها شخصيات أصولية ثابتة : ديونوسوس وبنثيوس وكادموس وتيريسياس ، كلهم شخصيات قد لا تكون فى حاجة إلى تعريف أو ألقاب . فقد يستطيع الإنسان منا أن يسميهم : الإله والملك والشاب والملك العجوز والعراف ، وبالنسبة لأجاف فإن المخطوطات التى بين أيدينا قد دأبت على تسميتها « امرأة » . ومسرحية إفيجينيا مليئة بالأعمال غير القانونية والأبيات المكسورة والجمل المتقطعة ، وأفراد الجوقة فيها لهم أهمية كبيرة وأناشيدهم الغنائية طويلة بقدر ماهى رائعة . وأهم ما فى الموضوع هو أن يوريبيديس قد وصل إلى أعظم درجات الإطالة وأسمى مراتب الحرية فى تلك الأصولية المتطرفة والتزام التقاليد القديمة .

إن يوريبيديس يعيد رواية قصة قديمة ، لكنه لا يفعل ذلك قط . ففى مسرحية عابدات باكوس يكاد يشعر كل قارئ أن هناك ماهو أكثر من مجرد قصة ، هناك معنى ، أو هناك على الأقل لغز ، وعلينا محاولة فهمه بدرجة ما ، وحتى نستطيع أن نركز تفكيرنا فمن الضرورى أولا أن نتذكر جيدا شيئين . فمسرحية عابدات باكوس ليست ابتكارا حراً ، بل تقليدا ثابتا ، إنها ليست تعبيرا شخصيا طليقا ، بل عملا مسرحيا . فالشاعر لا يستطيع أن يعبر عن آرائه ووجهة نظره ببساطة وبطريقة مباشرة ، إنه يستطيع فقط أن يبعث

بشماع شخصيته من خلال الستار القائم الذى يقف أمامه ممثلوه وهم يقومون بأدوارهم التقليدية وينطقون بكلمات تعبر عن أفكار ملائمة ، وهكذا تكون طريقة فيها مراوغة مزدوجة ، وهذه الطريقة دون شك يكمن فيها سحرها بالنسبة للشاعر . فقد كانت لديه وسيلة يستطيع أن ينقل عن طريقها كثيرا من تلك « العقائد والآراء الغامضة المبهمة التى يحس الإنسان بأنها تنتابه وتجذبه إليها والتى لا يستطيع أن يعبر عنها فى لغة واضحة أو أن ينادى بها ويتحمل مسئولية هذا العمل كاملة » . ولكن العقبات التى تقابلنا عقبات أعظم من ذلك . فالمعنى الشخصى لمسرحية من هذا النوع ليس فقط معنى تلميحيا ، إنه قد يكون بالتأكيد متناقضا مع نفسه أو غير كامل على الأقل . فنحن نحس إحساسا قويا بوجوده عندما يصطدم بطريقة ما بذلك السيل الرقيق للقصة .

لنتخيل أن شاعرا عظيما حر التفكير من الشعراء المحدثين — وليكن سوانبيرن Swinburne أو موريس Morris أو فيكتور هوجو Hugo لجميع هؤلاء يقومون بمثل هذه الأعمال - ينظم مسرحية فى شعر مرسل فى أسلوب دينى وهو يتناول قصة قديس من العصور الوسطى وذلك فى أثناء إحدى المناسبات القومية . ولنفترض أن القديس متواضع وديع جدا وأنه قد وجهت إليه تهم قاسية بواسطة امبراطور شرير يهدده بنار حامية ، ولنفترض أيضا أن الإمبراطور كان مكانه فى النهاية قلب هذه النار الحامية بينما يقول له القديس وهو مكلل بالعظمة «ماذا قلت لك ؟ » ولنفترض أيضا أن هذه المسرحية فى أثناء تطور أحداثها تتيح فرصة رائعة لوجود أناشيد لاتينية وقورة مثل الأناشيد التى يعجب بها سوانبيرن وهوجو . لو افترضنا وجود كل ذلك فإنه من المحتمل أن تكون النتيجة مسرحية تشبه مسرحية . عابدات باكوس .

فى مسرحية مثل هذه المسرحية ـ ولسبب واحد فقط ـ قد لايضايق القارئ عيوب صغيرة أو أخطاء تاريخية أو متناقضات . فالقارئ سوف لايصدم عند سماع القديس توماس وهو يتحدث عن شارلمان Charlemagne أو عندما يكتشف أن « مدخل الجحيم » يقع فى الطريق الذى يقع فيه قصر الإمبراطور، وبنفس الطريقة لسنا فى حاجة إلى أن نصطدم فى عابدات باكخوس عندما نكتشف أنه على الرغم من أن الإله كان من المفروض ظهوره لأول مرة فى طيبة فإن أتباعه يلجئون إلى « عادة غير تذكارية » على أنها الأساس الرئيسى لعباداتهم (سطر ٢٠١ ، ٣٣١ ، ٣٧٠ ، قارن أيسخولوس ، شذرة رقم ٢٢ ؟) ولا عندما نلاحظ أن أفراد الجوقة قد اعتادوا الاعتراف جهارا بعقيدتهم على مرأى ومسمع من الطاغية دون أن يعيرهم أى انتباه (سطر ٢٦٣ وما بعده ، ٣٢٨ ومابعده ، ٧٧٥ ومابعده) . أو حتى عندما نعلم أن البركان التقليدى الذى يدمر القصر يسبب متاعب لاحصر لها للتفكير ، ومع ذلك فقد كان وجوده وجيها لأنه كان جزءا مهما من أجزاء القصة كما يرويها أيسخولوس (شذرة ٥٨) وبما كان كما يرويها الشعراء الذين جاءوا قبله . لعلنا نرى أنه كان فى استطاعة مصمم الديكور المسرحى أن يحدث صوتا رمزيا يؤدى ذلك العرض ، أما اللغة المستعملة فإنها مبهمة إبهاما مقصودا . إنها تشير إلى أن القصر كله قد تحطم ولكنها تعطى المتفرج حرية ـ إن شاء ـ فى الافتراض بأن ماتحطم فعلا ماهو إلا سجن الإله ديونوسوس الذى يقع « خلف الكواليس » بعيداً عن الأنظار وعلى أى حال فإن الأجزاء المحطمة لم تتناثر على المسرح ولم يلاحظ وجود البركان أو يرد ذكره مرة أخرى .

مثل هذه المسرحية تثير أيضاً الإحساس بالشفقة الذى سرعان ما يتغير تغيراً مثيراً ، ويحدث هذا أيضاً فى مسرحية عابدات باكخوس . فنحن جميعاً

نشفق فى أول الأمر على القديس ونقف ضد الطاغية ، فالقديسون المفترى عليهم يثيرون الشفقة فى نفوسنا بترانيمهم الدينية و بصبرهم وتحملهم . وعندما تدور الدائرة بعد ذلك و يصبح الظالمون فى قلب النار الحامية فإننا قد نحس أنهم — بقدر ما قدموه من إساءة — قد لايستحقون ذلك ، بل إننا نتخيل أنهم ربما لم يكونوا بكل نقائصهم فى الحقيقة أكثر فظاعة وقسوة من القديس نفسه ، ونصل بعدئذ إلى مدى ما كانت عليه العقيدة فى العصور الوسطى من وحشية .

هذا التحول المثير للإحساس يوجد دائماً عند يوريبيديس . لقد لاحظنا وجوده من قبل فى بعض أعماله مثل مسرحية ميديا وهيكوبا : ظلم يدفع إلى الانتقام ، وانتقام يصبح أكثر فظاعة من الظلم الأصلى ، إن الشاعر لايقدم لنا أى حلول فى هذه المسرحيات ، إنه يصور لنا فقط مرارة الحياة « والدموع الصامتة التى توجد فى كل شىء » ، أى المحاولة الجدية الأولى لإيجاد حلول فإنها تظهر فى مسرحيتى ألكترا وأورستيس .

قد لاتوجد إثارة أومغزى فى الموضوع الرئيسى لمسرحية سامية مثل تلك المسرحية التى تخيلنا نظمها بواسطة أحد الشعراء العظام المحدثين ، لكنهما قد يوجدان فى شىء سام الشاعر نفسه فى خلقه . لعلنا نلاحظ — على سبيل المثال — أنه قد سكب كل إحساسه الروحى فى الأناشيد اللاتينية أو فى منظر القديس عندما يقف بمفرده دون أن يشعر بالفزع متحديا كل التهديدات و كل عوامل الإغراء التى قد يستطيع الإمبراطور أن يعرضها عليه . ولابد أن يكون هناك تعظيم وتقدير لذلك الرفض الروحانى الذى يعتبر جوهراً للرهبنة فى العصور الوسطى وذلك دون أن يعتقد الشاعر نفسه فى حقيقة الرهبنة أو فى قبول مراسيم الكنيسة الكاثوليكية .

وإنى أرى – ومن المستحيل أن أنكر ما أرى – فى مسرحية عابدات باكخوس تمجيداً صادقا حاراً « لديونوسوس » . إن « ديونوسوس » هذا دون شك ليس سوى « ديونوسوس » من ناحية خاصة يراها الشاعر نفسه ، إنه شيء عكس « العالم » إنه روح الغابات البرية والشمس الساطعة ، روح الإلهام والحياة الطليقة ، إن العرض ليس ملائما مهما كان للشعر من سحر ، فعابدات باكخوس ينطلقن فى غضب نحو الانتقام فى لحظة من اللحظات ثم بعد ذلك يسبحن فى أحلام فيلسوف مفكر رقيق . ويبدو وجود تقابل بارع فى كل أنشودة من أناشيد الجوقة بين كل استروفا وانتستروفا . هذا التقابل ليس ملائما ، ومع ذلك فإن يوريبيديس لابد وأنه كان يستطيع الإجابة إذا كان قد اتهمه أحد الأفراد بوجود مثل هذا التعارض ، ولابد أن إجابته سوف تثير الدهشة . سوف يكون دفاعه الأول بالطبع دفاعا بسيطا : ليس من طبيعة عمل الكاتب الروائى أن تكون له آراء خاصة على الإطلاق ، إنه يروى فقط قصة معروفة ويحاول روايتها رواية صحيحة . ولكنه يستطيع أن يتجاسر فى أثناء دفاعه ويجيب إجابة أكثر صراحة فيقول : « هذه الروح التى أسميها ديونوسوس ، الروح المقدسة للإلهام والسرور ، هل هذه الروح ليست فى الحقيقة قوة ضخمة مدمرة لحياة الأفراد . فطالما تبدو الحياة لكم جميعاً فى لون رمادى معتدل فإنكم تنعمون بالأمان وسعة العيش ، وعندما تشعرون بأن أبواب السماء مفتوحة على مصاريعها فقد ينتابكم الفزع لأن ما ترونه هناك – وهو من أجل الناظر – قد يحمل دمارا ليس له حدود » . أما بالنسبة للشاعر نفسه فإن الطريقة الوحيدة فى الواقع هى أن يتبع أثرها عبر العالم حيث قمم الجبال الباردة (سطر ٤١٠ ومابعده) :

فهناك توجد النعمة ، وتوجد أيضا رغبة القلب ؛

ويوجد السلام الذى يقدسك ياروح الهداية المنيرة .

ويحاول أن يتعلق بها على الرغم من أنه يلقى حتفه على يديها .

لقد دأب النقاد على الاعتقاد بأن مسرحية عابدات باخوس تحتوى على نوع من أنواع التوبة . إن سهم التفكير المنطلق المخضرم ، ذلك الرجل الذى تناول جميع القصص القديمة الشافهة التى وردت فى الأساطير وتهكم عليها . لقد آن له الآن أن يرى أوجه الخطأ فى الوسائل التى كان يتبعها وكان فى طريقه نحو الاعتدال والتفكير السليم . إن هذا الرأى يصدمنا الآن كما يصدمنا رأى صبيانى قاصر ، ومع ذلك فإنى أعتقد أن هناك من خلفه شعاعا خافتا من الحقيقة . لم تكن هناك توبة ، لم يكن هناك عودة إلى الاعتدال ، ولم يكن هناك فى الحقيقة أى شىء يشبه الاعتدال ، بالمعنى المطلق ، حتى يعود إليه . إذ إن الديانة اليونانية ليست لها مذاهب مختلفة ، ولكن — كما أعتقد — هناك اختلاف فى الاستعداد نحو الاعتقاد الدينى عند الرجل العادى .

جدير بالذكر أن يوريبيدس — رغم كل الوضوح الذى يظهر فى لغته — ليس واضحا فيما يتعلق بالديانة . إن روحه على العموم واضحة ، إنها روح التحرر والثورة الأخلاقية والإنكار الكلى ، ولكنها أيضا روح البحث والتعجب والحدس . لم يكن يوريبيديس — بأى معنى من المعانى — « مجرد » منكر . فنحن نجد فى مسرحياته تأكيداً لنظرية العدالة المقدسة فى أغلب الأحيان بينما نجد أحيانا إنكاراً لها بطريقة انفعالية ، وهناك مأساة واحدة هى Bellerophontes مبنية على الإنكار . وفى إحدى شذرات هذه المأساة تسمع صرخة لواحد ممن يتعرضون للعذاب تدوى :

هل يدعى أحد أن هناك إلها فى السماء !

لا ! ليس هناك أحد . . .

ويستولى الذهول بعد ذلك على البطل من كثرة مايرى حوله من ظلم فيسأل زيوس نفسه وتأتى إجابة زيوس فى صورة صاعقة تأتى على السائل . ويظهر نفس هذا السؤال فى صورة أكثر وضوحا كما جعلها تثير مزيداً من الغضب بين أهل عصره عندما يسأل : هل يسيطر على العالم « ذكاء » أو « إدراك » عظيم « Sunesis » أم لا ؟ أو يسأل بطريقة فيها مزيد من التهور إن كانت الآلهة Sunetoi « ذات ذكاء وإدراك» أم لا . كان يوريبيديس يعتقد أحيانا فى وجود « قوة إدراكية ما » ولقد ظهر فعلا فى ملهاة الضفادع وهو يتضرع لهذه القوة وينديها بنفس هذا اللقب ، ولكنه يجد الحقائق أحيانا ضده (هيبولوتوس سطر ١١٥٠ ، الضفادع ، سطر ٨٨٣ ، إفيجينيا فى أوليس سطر ٣٩٤ ، هيراكليس سطر ٦٥٥ ، الطرواديات سطر ٨٨٤ بعده ؛ قارن هذه السطور فى كل مسرحية بالسطور التى تأتى فى نهاية المسرحية نفسها) لم يشغل تفكيره ذلك قط بالسؤال الذى كان يدور حول تعدد الآلهة ووجود إله واحد والذى كان كثيرا مايراود تفكير البعض . فهو يستعمل الجمع أو المفرد دون الإحساس بوجود أى فارق ، ومن المحتمل أن كلمة « آلهة » عندما كانت ترد فى مسرحياته بمعنى « إله » أو « قوة مقدسة » فإنه لم يُعْنَ بها الآلهة التى ورد ذكرها فى الأساطير . وإذا كان لنا أن نُقدم علة فإننا نستطيع القول إنه ربما عبر عن إحساسه الشخصى فى بيت من مسرحية أورستيس (سطر ٤١٨) حيث يقول :

إننا عبيد للآلهة مهما تكن صورة الآلهة .

معنى ذلك أنه توجد قوى غير معروفة تشكل حياة الإنسان أو تدمرها ، وقد تكون نظرة كل شخص لهذه القوى نظرة شخصية بحتة ، ولكن قد يبدو — على الأقل — يشعر بالحب والشفقة ويسمى وراء المعرفة . هذا هو التأثير - كما أعتقد - الذى يحس به من يقرأ مسرحيات عابدات باكخوس من الناحية

الأخلاقية أو هيبولوتوس أو الطروادیات .

هناك رأى واحد غالبا مایظهر فى أعمال يوربيديس فى جميع مراحل حياته ويردده أرستوفانيس بصورة خاصة فى مسرحياته على لسان يوربيديس . فعندما يتناول ذلك الشاعر الكوميدى الساخر خطايا يوربيدس المسرحية فإنه يعتبر ذروة تلك الخطايا « النساء اللاتى يقلن إن الحياة ليست هى الجوانب التى نستطيع تسميتها « بالزندقة المذهبية » أو « المادية العلمية » فلم يكن لدى السفسطائيين أنفسهم مذهب اعتدالى .

كان يوربيديس دائما معارضا لجميع « القوانين » التى تتبعها « الجماهير » . كان دائما يحتج على مستوياتهم الأخلاقية ، على اعتقادهم فى الخرافات وعلى أعمالهم الجنونية وعلى الحماقات الاجتماعية التى يرتكبونها ، كما أنه كان معارضا أيضا للتعميات وعدم إيجاد فوارق بالنسبة للأشياء التى يرى يوربيديس نفسه — كشاعر وفيلسوف — أنها أكثر سموا عن غيرها . وهكذا ظل يوربيديس طيلة حياته ، وإن كنت أعتقد أن هذه المعارضة قد اعترضها شىء من التغيير فى أواخر أيام حياته . فلقد كان فى سلوك أثينا نحو جزيرة ميلوس وفى فشل حملة صقلية شىء ما أثار إحساسه بالنفوذ أكثر مما أثاره جهل اليونانى الساذج فقط ، كان هذا الشىء جهلا عميقا amathia كان وحشية غير قابلة للتطور فقط . فالأشخاص الذين كانوا يتناقشون فى أثناء « الديالوج الميلوسى » كانوا متماثلين بما يعتبرونها حكمة Sophia . من الواضح أن سلوكهم كان مطابقا تماما لتلك الآراء الدينية غير المعتدلة التى كانت سائدة إذ ذاك — وهكذا يفعل دائما مثل هؤلاء السياسيين . لكنهم فى الواقع لم يفكروا فى « الآلهة » ولو بالقدر القليل الذى يرغب فى أن يفكر به أى ملحد معروف . لقد ضربوا عرض الحائط بتلك المثل غير الجدية مثل « الشفقة وسحر الحديث ومروءة القوة » التى كان

يفتح لها قلبه دائما الرجل البسيط فى العصور القديمة ، لقد كانوا يترددون على السوق العامة ، يسخرون من البساطة ، يسعون بلهفة وراء الكسب والانتقام ولا يرغبون فى الجمال أو الإله ـ هكذا كان يحس الشاعر فى أثناء غضبه ـ وكانت تسير خلفهم « الجماهير » ممثلة فى أثينا . لقد تحول يوربيديس ـ شأنه فى ذلك شأن أى ديمقراطى آخر ـ عن الوسط الحقيقى الذى كان يحيط به والذى كان يقلقه إلى وسط آخر من نسج خياله ، وسط طاهر قويم يستطيع فيه قلب الرجل الطبيعى أن يبوح بما يحس ، إنه فى مسرحياته الأخيرة يتحمس غالبا عند مدح المواطن الساذج الذى ليس بالغنى ولا بالفقير والذى يعمل بذراعيه والذى لا يقع منزله فى شوارع المدينة بل على « الجبل المقدس » انظر بصفة خاصة مسرحية أورستيس من سطر ٩١٧ إلى ٩٢٢ وقارنها بالسطر ٩٠٣ وما بعده ، انظر أيضاً وصف الفلاح فى مسرحية ألكترا ؛ وأيضاً مسرحية عابدات باكخوس سطر ٧١٧) . توجد فى مسرحية باكخوس بصفة خاصة فقرات ليست لها علاقة بتاتا بالموضوع الرئيسى ولكنها جميعا تعتبر تشهيراً بهؤلاء الذين يسمون « حكماء » وهناك أيضا أناشيد الجوقة التى تصف كيف يهرب الظبى من أيدى الصيادين وكيف يشعر بالسرور وهو يرتاد المناطق الخضراء الخالية حيث لا يسمع أصواتا من خلفه تطارده وحيث تعيش « المخلوقات البرية الصغيرة » بعيدة عن الأنظار (سطر ٨٦٦ وما بعده) . ثم تأتى صرخة مفاجئة تقول :

« إن الإنسان العادى البسيط . لديه أفكار وأعمال تبدو فى نظرى صادقة ؛ »

وذلك على الرغم من أن هذه الصرخة تتبع مباشرة ذلك المذهب الروحانى الخالص الذى يرى أن على الإنسان أن يحب « إله النهار وإله الليل » وأن ديونوسوس قد مزج جميع الأشياء الحية بالنبيذ المقدس ، وهذا النبيذ المقدس

هو روح الإله نفسه (من سطر ٤٢١ إلى ٤٣١ ، وسطر ٤٢٨) . يبدو أن يوريبيديس يعبر عن موقفه تعبيرا فيه مزيد من الوضوح فى فقرة أخرى نترجمها ترجمة حرفية فتقول : «وأما عن المعرفة ، فإنى لا أحمل لها ضغينة ، بل إننى أجد لذة فى السعى وراءها . أما الأشياء الأخرى (ويقصد بذلك العناصر الأخرى للوجود) فهى عظيمة وبراقة ، آه من الحياة التى تهفو إلى كل ما هو جميل حتى ينعم الإنسان عن طريق تعاقب الليل والنهار بالسلام والتدبر وحتى يهب العظمة للآلهة بعد أن يتخلص من القوانين التى تتخطى حدود العدالة »[1] .

قد تثير هذه « القوانين » التى تتخطى حدود العدالة متاعب لا بأس بها فى العلاقة بين يوريبيديس « والرجل الساذج » إذا ما احتاج الأمر إلى مناقشة هذه القوانين ، فإن الشخص الذى يعجب إعجاباً كبيراً بالرجل الطبيعى المثالى نادرا ما يكون على وئام مع جيرانه ، لكن الشاعر يكون فى هذه الفترة غارقا حتى أذنيه فى حرب أخرى يبدو فيها أنه يقف هو وعقيدة الرجل البسيط وطبيعته وحياته فى جانب واحد ضد عدو شامل .

إنى لا أحاول أن أعرض جميع المعانى التى تحتوى عليها مسرحية عابدات باكخوس ، لكنى أحاول الوصول إلى نقطة نبدأ منها فى تتبع المسرحية حتى النهاية فالمسرحية تبدو — مثل أى شىء حى — فيها الحركة وعرض وجوه جديدة فى كل لحظة حتى إننا نقرأ المسرحية بينما يسيطر على تفكيرنا الخيال ! وهناك دون شك عوامل فعالة كانت سببا فى إنتاج مسرحية عابدات باكخوس ، هى : الحالة الخاصة التى كانت عليها أثينا فى ذلك الحين ، والحالة النفسية التى كانت موجودة فى غابات مقدونيا ومناطقها الجبلية ، وربما أيضاً منظر مدعات باكخوس

(١) لقد اتبعت قراءة فيها اختلاف بسيط عن ترجمتى النثرية لهذا النص إذ إننى كنت قد اعتمدت فى ذلك الحين على مخطوطة معينة لكن المعنى فى كلتا الحالتين واحد (أما عن المعرفة فلسنا أعداء لها . . . إلخ .

الحقيقيات اللائى كن يرقصن هناك وقد يحتمل وجود عامل أساسى يفوق كل تلك العوامل : عندما يجد الإنسان نفسه وجها لوجه مع الموت وبصورة طبيعية وعندما يجد أنه يقوم بآخر عمل فى حياته وهو فى كامل قوته الإدراكية، فإذا كان تفكير الإنسان فى هذه الفترة واضحا ونفسه عامرة بالشجاعة فسوف يظهر الجانب العميق من طبيعته فى هذا العمل ، لقد كان يوريبيديس باحثا كما كان شاعراً أيضا ، وأحيانا كان يصطدم كل من جانبى شخصيته بالجانب الآخر ، وأحيانا أخرى كانا يمتزجان . لكنه — منذ أن نظم مسرحية هيراكليس — أدرك الغرض الذى كان عليه أن يؤديه فى حياته ، لذا كان يوريبيديس الشاعر هو الذى كان يتكلم فى أعماله الأخيرة ويزيح الستار عن الأسرار الدينية للشعر بقدر ما كان يستطيع إنسان أن يفعل فى مثل هذا المجال .

الفصل الثامن

فن يوريبيديس ، الصورة التقليدية والمضمون الحى ، البرولوج ، الرسول ، « الإله من الآلة » .

كان يوريبيديس أكثر من شاعر ، ويظهر ذلك بدرجة بالغة الوضوح حتى إننا نميل أحيانا إلى اعتباره مجرد مفكر عظيم أو مجرد شخصية عظيمة وننسى حينذاك أنه إنما يعيش فى شعره . وأن معالم تاريخ حياته التى حاولنا مناقشتها ليست ذات أهمية كبيرة فى حد ذاتها ، إنها ليست سوى نوع من أنواع الأدلة التى تستطيع أن ترشد القارئ فى أثناء قراءته لأعمال الشاعر نفسه . فإننا لا نستطيع معرفة يوريبيديس حق المعرفة إلا عن طريق قراءة مسرحياته ، ولكننا لسوء الحظ لا نستطيع ذلك إلا عن طريق بعض الوسائل القاصرة وذلك بسبب تلك الفترة الطويلة التى مرت على موته والتى تقدر بحوالى ألفين من السنين . إننا نقرأ اليوم هذه المسرحيات إما فى لغة أجنبية ليس من السهل فهمها فهما تاما وإما مترجمة إلى إحدى اللغات الأخرى ، وإنه من الصعب أن نوضح الطريقة التى يفقد بواسطتها القارئ غير المتخصص فى الدراسات اليونانية معظم قيمة هذه المسرحيات ، وهناك صعوبة أخرى تبدو فى المسرحيات المترجمة . وإنى قد لا أكون فى حاجة إلى تبرير استعمال ترجماتى الخاصة فى هذا الكتاب . فمنذ ظهور أعمال كل من فيرال Verrall فى إنجلترا وفيلاموفيتز Wilamovitz فى ألمانيا بذلت محاولات ومجهودات كبيرة ناجحة لفهم ما كانت عليه عقلية يوريبيديس ، بينما ساعد أيضا عرض مسرحياته فى لندن وفى غيرها من الأماكن منذ فترة قصيرة على زيادة إلمامنا بوسائل فنه المسرحى . على ذلك

فإننا نلاحظ أن الترجمات القديمة قاصرة أو مضللة مهما كان الدفاع عنها، ورغم مابذل فيها من مهارة ، وسوف تظهر هذه الحقيقة بوضوح إذا ما قورن النص الإنجليزى لترجمة فيرال لمسرحية أيون بأى ترجمة أخرى ، لنفس المسرحية ، قام بها أحد الدارسين الذين جاءوا قبله .

إن أعظم التغيرات التى طرأت على دراستنا للحضارة اليونانية والأدب اليونانى خلال الجيلين السابقين هو أننا نحاول الآن فهمها من الجانب التاريخى واعتبارهما شيئا متطورا ناميا له مكانته فى تاريخ حياته البشرية بأجمعها . أما النظرة القديمة لهذه الدراسات — وتسمى أحيانا بالنظرة الكلاسيكية — فكانت تعتبر المجلدات الكلاسيكية الضخمة نماذج خالدة ، فأسلوبها كان بساطة الأسلوب الصحيح ، وكل الاختلافات التى تظهر فى الأدب الحديث لم تكن سوى بعض الامتيازات التى تسبب فى ظهورها ضعف الطبيعة البشرية . وكان فى هذه النظرة بعض الصواب . فالمثل الخالدة التى أنتجت هذه النتائج الباهرة الخالدة ، هذه المثل لايمكن التغاضى عنها بسهولة . والكتب التى مازالت تدرس باهتمام بعد أن مضى عليها آلاف من السنين ، هذه الكتب لابد أن تعتبر — إلى حد ما — نماذج جديرة بالتقليد ولكن الخطأ العظيم فى النظرة الكلاسيكية فيما يتعلق بالأدب القديم نفسه كان يكمن فى أنها قد ركزت كل اهتمامها على كل ماهو خارجى أو طارئ ، ركزت كل اهتمامها على الصفة وليس على المعنى ، كما ركزت أيضا هذا الاهتمام على الصورة الوقتية لعصر عظيم وليس على الروح التى خلقت ذلك العصر العظيم . وإن التفكير التاريخى سوف يحاول — عن طريق استخدام مخيلة الناقد النشيط — أن يرى الشاعر أو الفيلسوف اليونانى وسط الأجواء الحقيقية التى كانت تحيط به وأمام المنظر المناسب الذى كان من خلفه — فإذا كانت رؤيته بهذه الطريقة فإنه سوف لا يظهر شيئا « قديما » ثابتا متعارضا مع شىء « حديث » يلى

شخصية دائمة الحركة والتطور — رائداً جريئاً لتقدم الروح البشرية ، معرضا للفشل لأن أهدافه كانت أعظم بكثير من موارده المادية — وطريقة تفكيره كانت أكثر تقدما من طريقة تفكير العالم من حوله ، إننا قد نبدو فى اليونان القديمة وكأننا نتحرك فى منطقة لاتعبر كثيرا عن نطاق السلوك الوحشى ، ونبدو أيضا وكأننا فى وسط هذه المنطقة نتحدث إلى أشخاص قد نقبل عن طيب خاطر أن يكونوا قادة أو مستشارين لنا إن كانوا قد ظلوا أحياء حتى الآن .

لكن هناك أكثر من ستار يحول بيننا وبين هؤلاء الأشخاص ، هناك ستار اللغة الأجنبية وستار الصورة الغريبة للحياة وستار التقاليد الفنية المختلفة . هذه النواحى الأخيرة هى التى سوف نتناولها الآن ، لأننا سوف نجد صعوبة بالغة فى فهم المأساة اليونانية إن نحن قد توقعنا أن نجد فيها ماتتوقعه فى مسرحية حديثة أو مسرحية من مسرحيات العصر الإليزابيثى .

لم يكن هناك حاجة إلى مثل هذه المقدمة لو أننا أردنا أن نتناول صورة المسرحية اليونانية التى جاءت مباشرة بعد عصر المأساة العظيم فقد نشأ فى القرن الرابع قبل الميلاد نوع من أنواع المسرحية نستطيع أن نفهمه بسهولة ، هذا النوع يعرف باسم الملهاة الجديدة للشاعرين ميناندروس وفيليمون . هذا النــــوع من المسرحية ليس له طابع دينى صارم ، فمسرحياته — مثل مسرحياتنا — تهتم بالحب والمغامرة والحبكة المسرحية . لقد تحولت عن الأساطير والملوك والملكات الأسطورية وأصبحت — مثل مسرحياتنا — تتناول بجرأة فكرة مبتكرة وتصور شخصيات خيالية رسمت أغلب معالمها من الحياة اليومية . لقد سادت الملهاة الجديدة المسرح الآتيكى فى عصوره الأخيرة وبعثت الحياة فى المسرح الرومانى ، لقد حازت إعجابا ساحقا وتمتعت بشعبية كبيرة . كانت سهلة جدا فى تطورها ولم تكن تحتاج إلى مجهود كبير . وعلى الرغم من ذلك فإنها قد مضت ولم تترك ورائها أى نموذج كامل وصلنا من هذه

المسرحيات . وعندما جاهدت الأجيال التالية لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من ذلك التراث الثمين الذى لا يصح أن يتعرض للفناء فقد جاء هذا القليل فى صورة نوع من أنواع الأدب المسرحى فيه مزيد من العظمة والصعوبة .

ولنحاول الآن أن نتبين هذه الصعوبات وأن نتغلب عليها . إن كل صورة من صور الفن لها قواعدها الخاصة الثابتة . فنذكر – على سبيل المثال القواعد الثابتة الخاصة بالأوبرا الحديثة . أن بعض صور الفن قد تحتوى على مزيد من السخافات إذا نظرنا إليها نظرة ، فيها شيء من البرود ، وخالية من الخيال،ولكنى مع ذلك أعتقد أن التأثير العاطفى والفنى الذى تبعث به إحدى الأوبرات العظيمة تأثير فيه سمو ليس له مثيل هذا القياس قد يقدم لنا بعض المعونة على فهم المأساة اليونانية .

علينا ، أولا ، أن نضع فى حسباننا أن المأساة اليونانية كانت عرضا دينيا خالصا . حينئذ سوف نستطيع الوصول إلى سر الملابس ذات الطابع «الكرنفالى» والأقنعة ذات الطابع الدينى والوجود الدائم للمظاهر الخارقة للمادة وذلك بقدر ما هو ضرورى بالنسبة للقارئ الحديث أن يعرفه عن هذه الأشياء . ولعلنا نستطيع أيضا إدراك ذلك السمو التقليدى الذى تتميز به اللغة والحديث فى المأساة اليونانية . فالمأساة كانت تنظم شعرا غير مقفى مثل جميع أنواع الشعر اليونانى ، لكنها لم تكن تشبه تماما الشعر الإليزابيثى الحر الطليق الذى يتذبذب من مشهد إلى آخر والذى لم يكن له صورة ثابتة بسبب الزخرفة اللفظية الزائدة عن الحد . والصورة المادية فى الديالوج اليونانى التراجيدى جامدة وواضحة . فبيت من الشعر التراجيدى قد يعامل معاملة النثر إن كان فيه أى نوع من الخطأ ، والاختلاف الطبيعى الوحيد لا يوجد فى طابع النثر بل فى وجود نغمة موسيقية متقنة وتوجد، مع ذلك داخل هذه الصورة الجامدة، لغة واضحة بسيطة قوية . ولا يمكن الحصول على تأثير مشابه فى اللغة الإنجليزية

ـ كما أعتقد ـ إلا عن طريق استعمال القافية . علينا أن نشعر دائما أننا فى مملكة الشعر ، ولكن يجب فى نفس الوقت أن تكون لغتنا بسيطة . فلغة الشعر المرسل يجب أن يظهر فيها نوع من أنواع التعقيد حتى لا تبدو وكأنها نثر .

كل ذلك يعتبر الآن قواعد ثابتة ، وهذا صحيح ؛ ولكن هل يعتبر هذا تكلفا وغير واقعى ؟ إن هذا ليس صحيحا . فى هذه النقطة بالذات نرى من الأفضل أن نربط بين شيئين ، وإن لم تكن بين كل منهما أى علاقة حقيقية بالآخر ؛ هذان الشيئان هما سلامة التفكير وعدم اكتمال الصورة . فلنأخذ على سبيل المثال بعض الأشعار المسرحية مثل Locrine لسواينبيرن Swinburne التى نظمت جميعها شعرا مقفى . بعضه يأخذ صورة السوناتا Sonnet أو مثل Modern Love لميريديث Meredith التى نظمت جميعها على هيئة مقطوعات غنائية من نوع السوناتا . هذه الأشعار من أعظم الأعمال التى تتفق مع التقاليد الفنية المتقنة الصنع ؛ صورة الأشعار عنيفة ومنمقة . فى هذه الصورة يكمن النصف الأول من جمال هذه الأشعار ، أما النصف الآخر فيكمن فى سلامة التفكير ورقته وفى خصوبة الأحاسيس مثل هذه الأشعار تمتاز بالصدق ولكن لا تنقصها الصورة . أما عن الأشعار التى تقف فى الطرف الآخر وهى التى خلت من الصدق وفقدت الصورة فليس هناك ضرورة لضرب أمثلة ؛ يستطيع القارئ أن يتخيل أسوأ قصة طويلة عرفها ، فمن المحتمل أن تقوم مثالا صادقا على ذلك . أما فى المأساة اليونانية فالصورة أو الشكل التقليدى يمتاز بالقوة الهائلة ، بينما تظهر فيها أيضا البراعة والصدق .

ونوع هذا الصدق هو أول شىء يجب علينا أن نوضحه للقارئ المبتدئ فى المأساة اليونانية . فالقارئ الحديث تسيطر عليه الدهشة حالما يصل إلى

صميم قواعد الشعر المتعددة ؛ إنه كان يتوقع مثالية رومانتيكية ولكنه يجد رسما واضحاً للشخصية . لقد قرأت ذات مرة لواحد من النقاد يقول إن يوريبيديس كانت لديه مثل وضيعة عن المرأة لأن ـ فى نظرة الناقد الثاقبة الواعية ـ ميديا لم تكن زوجة كاملة . وحتى كوليريدج Coleridge كان يشكو من أن شعراء المسرح اليونانيين لم يستطيعوا رسم شخصية مشوقة لإحدى البطلات دون أن « تكون فريسة للجنس » . مثل هذه العبارات من النقد تتضمن النظر إلى مسرحية تظهر فيها المرأة فى صورة تقليدية من خلال سحابة وردية من الإحساس الغرامى . إننا نريد أن نشعر بالإعجاب نحو البطلة ، ومن أجل أن تكون البطلة جديرة بهذا التقدير فإن على المؤلف أن يضفى عليها كل الصفات الجديرة بالإعجاب . إن مايقاسيه الرجال ـ فى هذه المسرحية ـ من هذه الصفات الحسنة قليل ، ولكنهم مع ذلك يقاسون . هذا النوع الزائف من الرومانتيكية يحتوى على قدر كبير من عدم الاكتراث بالواقع فى محيط الشخصية ، وغالبا ما يصاحب ذلك عدم اكتراث بالواقع أيضاً فى نواح أخرى . إنه يدفع الكاتب المسرحى للسعى وراء خلق التأثير وليس وراء إيجاد الصدق ، ويدفعه أيضاً إلى الكتابة من أجل إثارة المشاهدين بدلا من التعبير عن شيء هم فى حاجة إلى التعبير عنه . إنه يؤدى فى الحقيقة إلى خلق جميع الصور المسرحية . هذا العنصر الزائف قد لا يوجد بتاتا فى المأساة اليونانية « فالمأساة اليونانية » ليس فيها شخصيات شريرة كل الشر ولا بطلات ملائكية إلى حد التفاهة . وحتى الطغاة فى شخصيتهم دائما لمسة إنسانية ، أو على الأقل نلمح فيهم الهيبة . وحتى الشهيدات العذارى لا يظهرن كتماثيل من الشمع . إن قصصها دون شك مليئة بالمعجزات والشخصيات أنفسها غالبا ماتكون فى الأصل شخصيات غير عادية ، لكن تحليل نفوسها هو تحليل نفسى صادق عنيف . إنه ليس كالتحليل النفسى

فى الميلو دراما الذى من هدفه الوصول إلى « حالات خاصة » . إنه سيكولوجية الطبيعة البشرية الملحوظة ، والطبيعة البشرية لاتلاحظ فقط ، بل يجب الاقتراب منها عن طريق إحساس رزين يحمل معـانى الاحترام ، ورغبة جامحة فى الإدراك . يتحدث برناردشو « Bernard Shaw » فى خلاصة مذهب إبسن Quintessence of Ibsenism (عام ١٩١٣) ، عن عنصر جديد أدخل فى المسرحية الحديثة بواسطة المدرسة النرويجية . « كان إبسن عبوسا فى الأحاسيس ، لم يقل إنسان ما أشياء أكثر فزعا من الأشياء التى قالهـا إبسن ، ومع ذلك فليس هناك شخصية واحدة من شخصياته ليست معبدا للشبح المقدس — عَلَى حد التعبير القديم — أو لا تحرك المتفرج فى بعض اللحظات وهو يشعر بذلك الاحساس الغامض » وقد تـكون هذه الجملة — كما أعتقد — حقيقة واقعة عند الحديث عن كل الشعراء المسرحيين العظام ، وذلك إذا تغاضينا عن الفارق العظيم فى طريقة معالجة الموضوع وعدم وجود التفاصيل فى المسرحية القديمة . ويظهر ذلك واضحاً بالنسبة ليوريبيديس ، فشخصية ياسون مثلها فى ذلك مثل شخصية ميديا — وشخصية كليتمنسترا — مثلها فى ذلك مثل شخصية الـكترا — وحتى الشخصيات التى تتعرض للسخرية مثل شخصية منيلاوس فى مسرحية الطرواديات أو شخصية أجاممنون فى مسرحية إفيجينيا فى أوليس ، كل هذه الشخصيات تصور مخلوقات قريبة منا كل القرب ، كلها شخصيات من الواجب فهمها وليس فى الإمكان تجاهلها ، وكلها « تحركنا فى بعض اللحظات ونحن نشعر بذلك الإحساس الغامض » لـكن هذا الحديث ينطبق عموما على الشعراء التراجيديين الأخر أيضاً الذين ابتـكروا شخصية كريون وأنتيجونا وشخصية بروميثيوس وزيوس » . أى شاعر كان يجرؤ — حتى فى العصور الحديثة — أن يجعل المتفرج يشارك

كليتمنسترا — القاتلة الفاجرة — الأحاسيس كما فعل أيسخولوس ؟ » من كان يجرؤ — كما جرؤ سوفوكليس — على أن يجعل أنتيجونا تتحدث بجفاء مع شقيقتها المخلصة أو يجعل إلكترا — التى يتركز حولها كل إحساسنا بالشفقة — تسلك سلوك الحيوان المقدس وأن نشعر نحو نفسها بالاحتقار عندما تفعل ذلك (سوفوكليس ، إلكترا ، سطر ٦١٦ وما بعده) .

لكن ما نريد أن نوضحه الآن هو أن هذا الصدق فى المعالجة يأخذ مكانه داخل قوقعة من التقليد الجامد المنسق .

عند بداية أى مسرحية من مسرحيات يوربيديس سوف نحس بشىء يبدو وجوده مقصودا من أجل مضايقتنا وقطع حبل اهتمامنا ، هذا الشىء هو البرولوج prologos والبرولوج خطاب طويل ليس فيه أى حدث ، إنه لا يوضح لنا الحالة الراهنة فقط ، التى تكون عليها الشخصيات — وهو شىء غير مقبول — بل يقص علينا ما سوف يحدث أيضاً لهذه الشخصيات — وهو ما يبدو لنا مفسداً لباقى المسرحية كله . وفى أثناء ذلك يقول الناقد الحديث لنفسه : « يوربيديس ليس لديه أى إحساس تجاه المسرح » .

وطالما أننا نعلم أن يوربيديس كان لديه فعلا إحساس تجاه المسرح ، بل وخبرة عظيمة أيضا فلنحاول إذن الآن أن نرى أى قيمة وجدها فى هذا البرولوج غير العادى فأولا كان البرولوج دون شك وسيلة مريحة . لم يكن هناك قائمة أو كتالوج مسرحى يوزع على المتفرجين ويحمل قوائم بأسماء شخصيات المسرحية . ومن ناحية أخرى ، كانت المأساة اليونانية تميل دائما إلى التركيز ، كانت عادة تتكون مما يمكن أن نسميه بالفصل الخامس من مأساة حديثة ولم تكن تضيع الوقت فى فصول تفسيرية أو تمهيدية . لذلك فإن البرولوج كان يعمل على

ثوثير هذا الوقت . ولكن لماذا يكشف البرولوج عن سر ما سوف يقع من أحداث ؟ ولم يبعد عنصر الإثارة قبل الأوان ؟ لكننا نجيب على ذلك فنقول إنه لايوجد سر ، ولايهدف الشاعر إلى ذلك النوع من الإثارة . من المؤكد أنه كان هناك تشويق لابأس به ، فإننا لم نكن نعلم بدقة أى شيء سوف يحدث بل نعلم فقط من أى نوع سوف يكون هـذا الشيء ؛ أو كنا نعلم ماذا سوف يحدث ولكننا لا نعلم كيف سيحدث هذا الشيء . لكن المتعة التى يهدف الشاعر إلى تحقيقها ليست كمتعة من يقرأ قصة بوليسية لأول مرة ، بل متعة من يقرأ هاملت Hamlet أوالفردوس المفقود Paradise Lost للمرة الثانية أو الخامسة أو العاشرة . فعندما كان يظهر أوديب أو هيبولوتوس لأول مرة على خشبة المسرح كان المتفرج يعلم أنه سوف يلاقى مصيرا مظلما ، وهذه المعرفة كانت تعطى مزيداً من المعانى لكل شيء يقوله أو يفعله فالمتفرج يرى شبح الكارثة يحلق من خلفه وعندما تقع الكارثة فإنها تقع بقسوة شديدة لأن المتفرج كان ينتظر حدوثها .

قد يصر القارئ الحديث ويقول : « مهما يكن الأمر فالبرولوج شيء غير مقبول . إنه لايثير الانتباه كما تفعل المشاهد الافتتاحية فى مسرحية مكبث Macbeth ـ مثلا ـ أويوليوس قيصر Julius Caeser أو روميو وجوليت Romeo and Juliet» . لكنه فى الحقيقة ليس كذلك . فجمهور شكسبير ـ كما نستطيع أن نتخيل ـ لم يكن جمهورا هادئا ، بل كان أفراده يحدثون بعضهم بعضا وكانوا غير مهيئين للإنصات حتى يلفت انتباههم شيء ما بالقوة .

أما الجمهور اليونانى فقد كان ـ بقدر مالدينا من معلومات ـ هادئا هدوء المتعبد . كانت تقدم الصلوات وتنطلق رائحة البخور حول المذبح المقدس للإله

ديونوسوس ، وفى أثناء مثل هذه المراسيم كان يجب أن يكون هناك هدوء ،

لم يكن الشاعر اليونانى مضطرا لأن يلفت أنظار المشاهدين بواسطة مشهد فيه ضوضاء أو إثارة . لذلك أصبح الشاعر حراً فى عمل شيئين ، هما فى الواقع صفتان مميزتان على الدوام للفن اليونانى ، فقد استطاع أن يصور الجو المسرحى وأن يشكل البناء الدرامى فى المسرحية دون التقيد بأى أسس ثابتة .

لنتناول أولا فكرة البناء المسرحى . إذا درسنا مجموعة من المسرحيات الحديثة فقد نلاحظ وجود « تأثيرات مسرحية » رئيسية فى كثير من المواضع المختلفة من المسرحية وخصوصا على وجه العموم عند إسدال الستار عند نهاية كل فصل من الفصول . أما إذا درسنا مسرحية يونانية جيدة فسوف نجدها تتحرك غالبا حركة متواصلة فى خط منحن من الانفعال الذى يزداد زيادة مطردة ، هذه الزيادة تأخذ طريقا منتظما حتى تصل إلى أقصاها فى المشهد قبل الأخير ، وفى هذه اللحظة ـ كقاعدة عامة ـ تنقص حتى تصل إلى نوع من الهدوء الرهيب . ولكن غالبا مايوجد مشهد هادئ فى المنتصف تقريبا لخلق بعض الراحة ، ولكنه يجب أن يعمل فى الحقيقة على رفع هذا التأثير ثم لإقلال منه ثانية ، ولايفعل ذلك أبدا بدون أى سبب معقول . وتمشيا مع هذه الفكرة كان يوريبيديس يفضل أن تكون افتتاحيات مسرحياته ذات نغمة منخفضة وذات هدوء وحركة بطيئة بقدر ما كان فى استطاعته أن يفعل ذلك . فإن الانفعال الوحيد الذى كانت تتضمنه هذه الافتتاحية هو الإحساس بالتنبؤ أو وجود سر غامض . كانت هذه الافتتاحية أساساً يقوم عليه البناء وكان كل مشهد أكثر ارتفاعا وأكثر سرعة وأكثر انفعالا من المشهد السابق . إذا ما

أستطيع القول بأن ازدحام عناصر الإثارة فى الافتتاحية قد يقوض أساس البناء الموسيقى بأكمله .

هذه الافتتاحية تستخدم خصيصا لجعل تفكير المشاهد فى حالة مناسبة أو ـ على حد تعبيرنا فى العصر الحديث ـ تخلق الجو المناسب للمسرحية ، ولنتناول أية افتتاحية من بين جميع الافتتاحيات تقريبا : افتتاحية مسرحية المتضرعات بما فيها من مجموعة النسوة الكسيرات وهن يركعن عند المذبح المقدس ويلتففن حول الملكة الأسيرة فى أثناء حديثها ، وافتتاحيات مسرحيات أندروماخا وهيراكليس وأطفال هيراكليس قد يقدمن لنا نفس المثال تقريبا : مذبح مقدس وأفراد فى حاجة إلى معونة يقدمون توسلاتهم ، إنهم يتوسلون وينتظرون ، وأيضا مسرحية الطروادبات بما فيها من آلهة غاضبة عابسة ، ومسرحية هيكابى بما فيها من أسوار المدينة المحطمة والسهل المقفر وشبح بوليدوروس المقتول يحلق من فوقهم ، ومسرحية هيبولوتوس بما فيها من آلهة معادية متسلطة غير رحيمة تختفى عند سماع نفير الصيد ولكن يظل أثرها واضحا فى المنظر الخلفى خلال المسرحية بأكملها ، ومسرحية إيفيجينيا بما فيها من كاهنة وحيدة بعيدة عن أرض الوطن تنتظر على بوابة معبدها العجيب الذى يختبئ فيه الموت للأجانب . وأغلب البرولوجات تتضمن شيئا من الأشياء الخارقة للمادة ، وجميعها يتضمن شيئا روحانيا ، فيها انتظار حتى يتهيأ الجو الذى سوف تصوره المسرحية . فإذا ما لاحظنا هذه النقطة فإنى أعتقد أن علينا إدراك أن كل مشهد افتتاحى فى مأساة يونانية له مغزاه وله قيمته بالنسبة لبناء المسرحية كلها . ومن المؤكد أن البرولوج قد يبرز وجوده على وجه العموم عندما يتضمن حدثا .

وعندما ينتهى البرولوج ويبدأ الحدث فلا يصح أن تتوقع حدوث أية إثارة سريعة أو حركة غير عادية على المسرح . يقول الدكتور جونسون Johnson أن من يقرأ ريتشادسون Richardson من أجل القصة فإنه قد يشنق نفسه بالفعل ، إن نفس المصير سوف يلحق بمن يشاهد المآسى اليونانية وهو يتوقع الإثارة فى مواضع مبكرة منها . سوف تحدث إثارة خاطفة مفاجئة ، وسوف تكون إثارة مفاجئة وعنيفة وقد تحمل عاطفة غير محتملة لكن هذه الإثارة سوف لاتحدث فى إحدى المشاهد الأولى من المسرحية . فسوف نسمع « ديالوجا » يحتوى على أحاديث فردية طويلة ، كل حديث منها قد يكون أطول أو أقصر من الحديث الآخر ، كل حديث منها فيه دون شك مقومات الجمال وربما فيه مقومات التأثير ولكنه بطىء كما أن موسيقاه بطيئة أيضاً . أو قد نشاهد مشهدا غنائيا فيه كل إستروفا تعادل إنتستروفا ، فيه مزيد من الجمال ولكن فيه أيضاً مزيد من بطء الحركة ، وغالبا ما يكون هناك صعوبة فى بادئ الأمر عند تتبعه . فهناك شعر وفن مسرحى ، وهناك شخصية وفكرة مشوقة ، لكن كل ذلك لايمر أمام المتفرج كأشياء تحدث فى التو واللحظة بل كأشياء يشعر بها المتفرج ويتأملها .

عندما يرغب الشاعر فى تصوير أفكار البطلة فإن الوسيلة التى يتبعها تختلف اختلافا بينا عن وسيلتنا فى ذلك . إننا نقدح تفكيرنا لكى ننظم «ديالوجا» طبيعيا يوضح لنا مايدور فى ذهن البطلة من أفكار أو توضح ذلك على لسان صديقة مخاصة من صديقاتها ، أو قد نبتكر بعض الحوادث الصغيرة التى تلقى ضوءا على أفكار هذه البطلة . وسوف تكون لغتنا طوال هذه الفترة لغة طبيعية للغاية ليس فيها عبارات تزيد فى سمو ألفاظها عن العبارات العادية

التى نتبادلها فى أثناء تناول قدح من الشاى بعد الظهيرة أو قد تظهر فيها لمسة بسيطة من سمو الألفاظ إذا ما تغلبت روح الشاعر فى نفوسنا . لم يكن لدى الشاعر القديم أى نوع من التصنع . بطلته كانت تسير إلى الأمام فى بساطة وتشرح ما يعتمل فى صدرها من أحاسيس ، لكنها تتحدث فى لحظة من اللحظات التى تبدو أكثر مناسبة من أى لحظة أخرى ، سوف تتحدث إلينا وكأنها تتحدث من خلال سحابة من المؤثرات الموسيقية التى يبعثها أفراد الجوقة وسوف تأتى عباراتها فى أثناء الحديث فى لغة الشعر ، وسوف لا ينقص هذه العبارات أى صدق أو دقة .

عندما تفضل فايدرا فى مسرحية هيبولوتوس الموت على أن تبوح بحبها وعندما تبذل محاولات عديدة لتحقيق ذلك ولكن ينهكها الصراع الطويل وتصبح غير قادرة على المقاومة ، عندئذ تعبر فايدرا لأفراد الجوقة عن مشاعرها فى خطاب طويل تقول :

أيتها النسوة ، يا من تسكن ذلك المكان المكين
من أرض بيلوبس ، وتنظرن نحو وطنى كريت ،
كم قضيت ساعات طويلة من الليل فى الأيام السابقة
أفكر فى بؤس الإنسان وأتأمل كيف
تتحطم حياته ! إن ما أراه أمام عينى
هو أن حاجة الإنسان للمعرفة وحاجته للحكمة
ليست عوامل تجعل منه شقياً . إننا نقدر الصواب
ونعرفه — لأن الإنسان لا يعوزه الذكاء —
ولكننا لا نستطيع أن نقاوم حتى النهاية .
فالبعض سرعان ما ينهكه التعب ، والبعض
قد يتجه إلى طريق آخر فيستبدل الصواب . .

بصورة أخرى بعيدة كل البعد عن الصواب ، إنها اللذة .
وما أكثر أنواع اللذات التى توجد تحت الشمس ...

هذه اللهفة ليست تلك التى تستطيع أية امرأة عادية أن تتحدث بها ، وليس المقصود بها أن تكون كذلك. لكن تلك هى الأفكار التى تدور فى صدر هذه المرأة بالذات والتى تشعر بها تماما ، وقد عبر عنها الشاعر بنوع خاص من أنواع الشعر السامى وحتى أفراد الجوقة اللائى يستمعن إلى هذه الأفكار لسن من النوع العادى من المستمعين ، إنهن من نوع خاص أكثر ملاءمة لسماع هذه الأفكار منه لسماع الكلمات ، وإجابتهن بعد نهاية حديثها لا تأتى فى صورة تعليق واقعى بل على هيئة نغمة موسيقية ، فعندما تنتهى من إلقاء هذه الكلمات التى تدافع بها عن تصميمها على الموت من أن ترتكب خطيئة :

فى جميع أنحاء هذا العالم
عندما يسرع الزمن ويهرع إلى الإنسان
ويمسك بمرآة يقربها أمام وجهه
ويفزع الإنسان حين يرى فى المرآة
صورة قلبه المخطىء — لا أريد أن أرى ذلك .

عندئذ يجيب أفراد الجوقة :

يا إلهى ! ما أجمل شجاعتك وما أبهى حكمتك ،
ليس هناك من هو أجدر منك بالتكريم ؟

«إنها فكرة معروفة ؟» . «إنها ملاحظة غير مبتكرة» لكن ليس هناك حاجة إلى ملاحظة مبتكرة ، إن كل ما يجب أن يوجد هو توافق بين الكلمات والتفكير ، وهذا ما يوجد فعلا .

فى إحدى المراحل المتأخرة من أى مسرحية يظهر عنصر ثابت آخر من عناصر المأساة اليونانية : إنه خطاب الرسول . يحتمل أنه كان موجودا فى العرض الدينى القديم ، وكان الجميع يتوقعون وجوده فى المسرحية . لقد كان هذا الخطاب — ومازال حتى الآن على المسرح — ذا تأثير درامى ومسرحى منقطع النظير . لقد توصل بعض الكتاب المحدثين مثل جون مانسيفيلد John Masefield وويلفريد بلانت Wilfred Blunt إلى فائدة خطاب الرسول ، ومن أجل فهم خطاب الرسول نفسه فى وقتنا هذا يجب قراءته مرات عديدة لنستطيع أن ندرك بدقة مراحل القصة التى تروى والتطور التدريجى للانفعال والإثارة حتى تصل إلى أقصى مراحل تطورها التى تأخذ مكانها عادة بالقرب من النهاية وليس فى النهاية تماما ، أما النهاية نفسها فتخبو جذوتها حتى تصل إلى ما يشبه الهدوء . إن تحليل أى خطاب من خطابات الرسول فقرة فقرة قد يستغرق وقتا طويلا و إن الخطاب المطبوع على الورق لايستطيع بالطبع أن يصور التنوع الدائم للانفعال والسرعة والضغط على مخارج الكلمات ، ذلك التنوع الذى يجب وجوده عند إلقاء الخطاب . لكنى أجد على هوامش إحدى النسخ الخاصة بى من مسرحية هيبولوتوس هذه الملحوظات التى كتبت أمام خطاب الرسول لتوجيه أحد الممثلين : فأمام السطور الأولى توجد هذه الكلمات « هادئ ، بطىء ، بسيط » . وبعد ذلك « أكثر سرعة » . ثم « ضخم » (وذلك أمام : « أى زيوس . . . . . كرهتنى ») وبعد ذلك « اترك الامتداد : قصة » . « فترة صمت : أكثر تشويقا » . « سر غامض » « فزع ، إثارة زائدة » . « إثارة معتدلة » . . « إثارة متواصلة ، سرعة أكثر » . « إلى أعلى : إثارة زائدة » . « إلى أعلى ، ولكن مع ذلك إثارة معتدلة » . « إلى أعلى إلى أعلى مثل بخار الماء ، دعه يذهب » . « أعلى نقطة » . « إلى أسفل

حتى الهدوء » . « سر غامض » . « فترة صمت » . « النهاية مباشرة : بانفعال » . هذه الملحوظات بالطبع ليس لها مصدر معين ، وما هو موجود حتى الآن إنما يرجع بعضه إلى حدس أتى به المؤلف ، والبعض الآخر يرجع إلى ملحوظات فى أثناء أحد العروض المسرحية الهامة . ولكن هذه الملحوظات لها أهميتها . إنها تنبع من صميم طبيعة الخطاب وربما قد تلقى قبولا لدى أغلب الدارسين فيما يتعلق بمضمونها العام . بل وأبعد من ذلك فإن مثل هذه الخطة قد لاتبدو ملائمة فقط لكل خطاب تقريبا من خطب الرسول بل ملائمة أيضا — إذا ما تعرضت لبعض تعديلات ضرورية — لكل مأساة يونانية كاملة . فإننا نلاحظ وجود الافتتاحية الهادئة ، ثم الازدياد المطرد للانفعال خلال المواقف المتنوعة والتغييرات المختلفة للهجة حتى الوصول إلى الذروة ، ثم التخلص المقصود الواعي من الذروة إلى الخاتمة مباشرة دون ركاكة فى اللغة أو إحداث أى فجوة تقضى على الاتصال الكامل .

لكن هناك ملحوظة أخرى تتعلق « بالرسل » ويمكن تصورها بطريقة فيها سهولة أكثر . كان دخولهم إلى المسرح فى أثناء جميع مسرحيات يوريبيديس تقريبا تسبقه مقدمة تصاغ بمهارة . هذه الملحوظة لها أهمية أساسية وتحتاج إلى بعض التفسير . فالكلمات هى التى لها أهمية فى مجال الأدب الخالص ، أما فى فى مجال الأدب المسرحى فجزء من الأهمية يوجد فى الكلمات نفسها والجزء الآخر فى الموقف الذى تقال فيه الكلمات . فخطاب الرسول لايجب أن يكون قطعة جيدة فى حد ذاتها ، بل يجب أن تعد له العدة وأن يقدم له حتى يصبح المتفرج متشوقا لما سوف يلقيه عليه الرسول من كلمات . وهناك خطاب الرسول يلقى دون أى تمهيد فى مسرحية أوديب ملكا لسوفوكليس (وإنى لاأعتقد أبدا فى ضرورة التمهيد لهذا الخطاب ، فالموقف نفسه يبدو كافيا)

فبعد أن يندفع أوديب إلى داخل القصر،ويسيطر عليه الغضب واليأس يخرج الرسول فى بساطة من القصر صائحاً :

« أيها الرجال ! .... يا من تسكنون الأرض المباركة
من قديم الزمان ، أى أنباء سوف تلقى عليكم ،
أى مشهد سوف ترونه وأى دموع سوف تذرفونها . . . »

قارن هذه الفقرة بالتمهيد لخطاب الرسول الذى يرد فى مسرحية هيبولوتوس (سطر ١١٥٣ وما بعده) . بعد أن يصب ثسيوس والد هيبولوتوس على ابنه اللعنة — وقد صب هذه اللعنة عليه دون ما ذنب جناه — يتجه الابن نحو المنفى • ويحزن أصدقاؤه وأفراد الجوقة من أجله ، ويرفض ثسيوس أن يستمع إلى أى دفاع عنه . عندئذ يقول قائد الجوقة :

« انظر هناك شخص مقبل علينا مسرعا ،
يسيطر عليه الفزع ، إنه قادم من قبل الأمير » .

إننا جميعاً نحدق النظر ، ويدخل رجل فى عجلة واندفاع . لاحظ ماذا يقول هذا الرجل

التابع : أيتها النسوة ، من أى طريق أستطيع أن أصل
إلى الملك ثسيوس؟ هل هو فى قصره؟ تكلمن ؟

ويزداد تعلقنا وانتظارنا . من الواضح أن قائدة الجوقة قد تتردد فى الإجابة؛ إنها (قائدة الجوقة امرأة لأن أفراد الجوقة من النساء) تريد أن توجه سؤالا ... ولكن تنفتح البوابة فى هذه اللحظة فتقلع عن توجيه السؤال :

قائدة الجوقة : إنه هناك ، حيث يخترق بوابة القلعة .

ويأتى ثسيوس من خلال البوابة تظهر عليه علامات الحزن ، ومن الواضح أنه ما زال يحاول أن ينسى هيبولوتوس ، ويعترض التابع طريق الملك .

التابع : أيها الملك ! إنى أحمل أنباء ذات وقع مفزع

بالنسبة إليك ، حقا ، وبالنسبة إلى كل فرد :

ـ كما أعتقد ـ يسكن فيما بين أثينا وحدود طروادة .

هل سوف يخمن ثسيوس ؟ هل سوف يعتقد أن هذا الرجل هو أحد أتباع ابنه ؟ لا يبدو هناك أى دليل على وجود مثل هذه الأفكار .

ثسيوس : ماذا هناك ؟ هل وقعت كارثة جديدة لا أعلم بها

على المدن الحليفة فى مملكتى ؟

التابع : هيبولوتوس ... إنه . . . لا . . . لم يمت بعد ، بل

مغشى عليه تماما ، يرقد بالقرب من هذا الجانب فى الظلام .

لقد تردد الاسم الذى لم يكن من المسموح ترديده ؛ ومن الواضح أن هناك لحظة كلها مفاجأة ، ولكن كيف يقابل ثسيوس النبأ هل سيلين ؟

ثسيوس (لا يبدو عليه التأثر) : كيف قتل ؟ هل كان هناك رجل آخر استباح زوجته .

ـ كما استباح زوجتى من قبل ـ فقضى على حياته ؟

ويتأثر التابع بهذه الكلمات فيجيب فى جرأة

التابع : إن ضميره الحى اليقظ واللعنة الرهيبة التى نطقت بها ،

كانا سبباً فى دماره . . . لقد حلت عليك بركة الإله العظيم

— أيها الملك — ولقى ابنك حتفه .

هل سوف يتوجه تسيوس نحو المتحدث غاضباً ؟ أم هل سوف يلين الآن ؟
لا هذا ولا ذاك . —

تسيوس : أيتها الآلهة ... أى بوسيدون ... لقد ناديتك بوالدى

فلم تخيب الرجاء . لقد استجبت إلى دعوتى .

إن الصدمة قوية ولكنه يستعيد هدوءه ، ويصاحب هذا الهدوء اقتناع مفزع بأن اللعنة كانت على حق وأن الآلهة قد قضت على الآثم :

كيف مات ؟ تكلم . كيف أوقعت السماء

فى حبائلها من خدع أهلى وكيف قضت عليه ؟

عندئذ يبدأ الرسول فى رواية قصته .

مثل هذه المقدمات كانت شيئاً عادياً عند يوريبيديس . ففى مسرحية الكترا يذهب أورستيس ليبحث عن الملك أيجيستوس ويقتله إن استطاع ذلك . وتنتظر الكترا فى كوخها وتحمل على ركبتيها سيفاً مجرداً من غمده . معذ آلت على نفسها أن تموت إذا فشل أورستيس فى قتل الملك . كيف حل الرسول هذه الأنباء ؟ فأولا يقول قائد الجوقة إنه يسمع ضوضاء من بعيد ولكنه غير متأكد كل التأكد . . . ؛ نعم ؛ قد تكون أصوات قتال ! وتنادى قائدة الجوقة (وهى إحدى النسوة) على الكترا فتأتى حاملة السيف بين يديها وتشتد الضوضاء ؛ هناك صرخة مفزعة ، ثم صيحة تهليل . إن شيئاً قد حدث ؛ ولكن ما هو هذا الشىء ؟ وتصيح الكترا : « هل هم رجال أيجيستوس ، إذن يجب أن أموت ! » وينصحها أفراد الجوقة فتقول : « لم يحضر

أى رسول ؛ كان على أورستيس أن يبعث برسول » . وتقول لها قائدة الجوقة وهى تمسك بذراعها « انتظرى ! انتظرى » ثم يأتى رجل مسرع وهو يصيح « النصر ! لقد قضى أورستيس على ايجيستوس ، لقد أصبحنا أحراراً » (من سطر ٧٤٧ إلى ٧٧٣) .

قد تبدو هذه المقدمة كافية ، لكن يوريبيديس لم ينته بعد من خلق التأثير الذى يتطلبه الموقف ؛ فإن الكترا تقع فى براثن الخوف والشك وتستفسر من الرجل : « من أنت ؟ ... إنها خدعة ! لابد وأن تحصل على السيف . . . » ويطلب منها الرجل أن تعيد النظر إليه ؛ إنه خادم أخيها ؛ لقد رأته بصحبة أخيها منذ ساعة واحدة ، وتدقق الكترا النظر فى الرجل ، ثم تتذكر فتلقى بذراعيها حول عنق الرجل وتقول : « أخبرنى مرة ثانية ، قص على كل ما حدث » . وهكذا يبدأ الرسول .

وفن التمهيد كان يتفق مع المسرح القديم بقدر ما يتفق الآن مع المسرح الحديث ، كما أن هناك فنوناً أخرى وجدت فى كل من الاثنين مثل الربط الحاذق بين المشاهد ، ترتب التباين والتعارض ، وإنهاء كل مشهد بطريقة خاصة تجعل المتفرج متشوقاً لمتابعة المشهد الذى يليه ، فيجب أن يعطى المتفرج فكرة عما سوف يحدث فيما بعد ، وهذه الفكرة يجب ألا تكون كافية لمعرفة كل شىء بل كافية لفتح شهيته للمعرفة . هذه هى القواعد العامة التى توجد فى كل مسرحية جيدة ، ونستطيع أن نجدها جميعاً فى كتاب Play-Making : A Manual of Craftman-ship لمؤلفه ويليام آرشر William Archer وإن ما نريد أن نقوله هو أن هذه القواعد كانت قد وصلت إلى مراحل كبيرة من التطور على يد يوريبيديس أكثر مما تطورت على يد من سبقه من زملائه الشعراء .

بعد أن تناولنا البرولوج والخطاب الطويل وخطاب الرسول ، ما زال أمام القارىء الحديث حتى الآن عقبتان تعترضانه عند قراءة المأساة اليونانية ، إنهما Deus ex Machina (أو « الإله من الآلة ») والجوقة .

ليس هناك حاجة إلى الاستطراد فى الحديث عن ظهور الإله . لقد لاحظنا أن ظهور إحدى الكائنات المقدسة أو بعث بطل بعد موته كان جزءا جوهريا من أجزاء العرض الدينى القديم ، وأنه أخذ بعد ذلك مكانه الطبيعى فى المأساة اليونانية . إن وظيفته الأساسية هى الوصول بالحديث إلى نهاية هادئة وتنظيم العرض الدينى القديم الذى نشأت منه المأساة ، وهكذا يجعل العرض نفسه كتحقيق لإرادة الإله ، والتاريخ الحقيقى لعملية الظهور تاريخ غير عادى . إننا نستطيع أن نستنتج ـ بقدر ما وصلنا من معلومات قد تساعدنا فى هذا الشأن ـ أن أيسخولوس كان قد اعتاد على إحداث هذا الظهور ولكنه لم يحدثه إلا فى المسرحية الأخيرة من الثلاثية وأنه غالبا مايظهر مجموعة كاملة من الآلهة . وأن آلهته ـ إذا استثنينا بعضهم ـ كانوا يسيرون على الأرض حيث يسير باقى الممثلين (وقد قدمت جان هاريسون Jane Harrison براهين تثبت ذلك فى كتاب تيمس Themis ، صفحة ٣٤٧ ومابعدها) .
أما سوفوكليس الذى حاول أن يجعل للمأساة أقرب إلى « الطبيعة » وأبعد عن الدين فإنه لم يكن مغرما إلى حد كبير بإحداث هذا الظهور . وتبدو الطريقة التى اتبعها يوريبيديس فى هذا الشأن غير عادية بالنسبة لشخص مثله يحمل فى قلبه عداء للأساطير الشائعة ، إذ إنه قد زاد من أهمية هذا العنصر الدينى فى المأساة كما فعل نفس الشىء بالنسبة لجميع العناصر الدينية الأخرى . لقد زاد استعماله لهذا الظهور كلما تقدمت به السن ، ومن الواضح أنه كان مغرما باستعماله من أجل الاستعمال المجدد فقط .

هناك جانب واحد من جوانب ظاهرة Deus ex machina يجدر أن نعيد النظر فى مناقشته . هذا الجانب قد تناوله على وجه الخصوص الشاعر الرومانى هوراتيوس Horatius فى كتابه فى الشعر Ars Poetica (قارن : أفلاطون ، كراتولوس ، ٤٢٥ د) . إنه يعتبر ظاهرة Deus ex Machina حيلة مسرحية — بل حيلة ليس فيها مهارة — للوصول إلى نهاية ما للقصة بعد أن تكون قد وصلت إلى حد كبير من التعقيد . فهو يفترض أن الشاعر قد ابتكر مزيداً من التعقيدات والمتاعب حتى أصبح لا يستطيع أن يجد لها حلا وأن عليه أن يتخلص من العقدة عن طريق تدخل إحدى المعجزات وتكون المعجزة فى هذه الحالة « إله من الآلة » . إن ذلك النوع من الحيل المسرحية الذى يستعمل الآن — مثل ظهور قريب ثرى فجأة ، أو اكتشاف وصية جديدة ، أو استبدال طفل آخر يوم مولده ، وما أشبه ذلك . مثل هذه الحيلة تعتبر الآن فى الأدب الرومانتيكى نقطة ضعف شائنة وإن اختلفت درجة ضخامتها أو صغرها . لذلك كان من الطبيعى أن تلاقى نظرة هوراتيوس إلى « إله » يوريبيديس قبولا دون أى نقد ، لكن ذلك فى الحقيقة ليس سوى خطأ وقع فيه هؤلاء النقاد ، فهى لا تصدق أبدا عند تطبيقها على أى حالة من الحالات — حتى فى مسرحية أورستيس . وهناك بعض مسرحيات — مثل مسرحية افيجينيا فى تاوريس — نجد ظهور الإله فيها بعيدا كل البعد عن إيجاد حل للعقدة بل نجد أن الأحداث لابد أن تتغير فى اللحظة الأخيرة حتى ينتج عن هذا التغيير تبرير لوصول الإله . من الواضح أن يوريبيديس كان معجبا بالنهاية الخارقة للعادة . وعندما كان عليه أن يفعل ذلك دون استخدام إله من الآلهة — مثل نهاية مسرحية ميديا أو مسرحية هيكابى — فإنه كان يميل إلى إنهاء مسرحيته بعجلات ذات أجنحة ونبوءات . لكن هل نستطيع على الأقل أن ندرك الفائدة التى كانت تنتج عن استعمال هذه الظاهرة ؟

علينا أن نتذكر شيئاً أو شيئين : فظهور الإله كان عنصراً من عناصر العرض الديني . لم يكن ابتكارا جديدا في حد ذاته : وإن التجديد الوحيد — كما يبدو — هو إدخال تعديل على إحدى القطع المسرحية (الاكسوار) لكي تستطيع المساهمة في ظهور الإله بطريقة تبعث مزيداً من التأثير . بل وأبعد من ذلك أننا لو حاولنا أن نفكر بعقول اليونانيين الذين عاشوا في القرن الخامس قبل الميلاد فإنه لم يكن هناك أي إحساس بعدم الرضى — أو حتى بعدم الاحتمال — عند افتراض ظهور الإله في صورة تراها الأعين في جو مثل الجو الذي تصوره المأساة اليونانية . فالأبطال والبطلات في هذه المأساة كان أغلبهم شخصيات مقدسة ؛ جميعهم تقريباً كانوا شخصيات وردت في القصائد الملحمية الكبرى في العصر البطولي — وهناك برهان على ذلك — كانت له جماعة تقدسه ، فإذا كان أورستيس أو أجاممنون موجوداً على المسرح فليس من الغريب أن يظهر لهما أبولون . وإني أعتقد أن السبب الرئيسي في ذلك هو خطأ في إبراز واقعية يوربيديس إبرازاً فاق الحد مما جعل الكتاب المحدثين — وكان مؤلف هذا الكتاب من بينهم في إحدى الفترات — يشعرون بالضيق نحو ظهور تلك الشخصيات المقدسة .

وإني لا أشك أيضاً أننا نشعر بالضيق لوجود بعض الاختلافات في التقاليد المتبع نحو الطريقة التي يجب أن تتحدث بها الكائنات غير البشرية . فنحن المحدثين ننتظر منهم أن يظهروا في صورة فيها عاصفة وأن يبدو حولهم هالة من القدسية . إننا نتوقع أساليب الشعر العبري القديم أو الشعر النور ماندى Norse Poetry إن الرجل اليوناني قد لا يرضى عن كلتا الحالتين ويرى أنها سلوك غير متحضر . والآلهة اليونانية على أي حال — سواء عند يوربيديس أو عند غيره — ينطقون بعبارات رقيقة سلسلة سهلة الفهم .

وبجانب التقليد الفنى كان هناك أيضاً اعتبار تاريخى لا نستطيع أبداً أن نتجاهله على الرغم من أنه يحلو لنا دائماً أن نتجاهله - فالأثينى المثقف الذى كان يعيش فى القرن الخامس قبل الميلاد لم يكن - بعد كل ذلك - أكثر سمواً عما كان يسميه هو نفسه البساطة الفطرية « شأنه فى ذلك شأن الرجل الذى عاش فى غرب أوربا فى أثناء القرنين الثامن والتاسع عشر بعد الميلاد ». كان فى بداية الطريق نحو السيطرة على العالم وكان فى نظرته حينئذ شىء من الفلسفة أو العلم ، وكان يفعل ذلك بذكاء وجرأة عظيمة . لكن سيطرته كانت مزعزعة وفيها تحيز وعندما تضعف هذه السيطرة فإنه كان يقف دون أن يتطرق إلى نفسه الشك فى هاوية غريبة. وصورة إله تراه العين على المسرح لم تكن تؤثر على سذاجته أكثر مما تؤثر علينا - على سبيل المثال - بعض الأحلام التى تتنبأ بالمستقبل .

إن الاعتبارات السابقة ليست سوى حجج لتوضيح الموقف . فالمقصود بها هو الإشارة إلى أن ظاهرة « الإله من الآلة » لم تكن فى حد ذاتها تثير السخرية عند معاصرى يوريبيديس ، وعلينا أن نذهب إلى أبعد من ذلك ونحاول أن ندرك لماذا كان يعجب يوريبيديس بهذه الظاهرة وأفضل الوسائل إلى ذلك هو أن نقرأ عدة مرات بعضاً من المشاهد الجيدة التى تحتوى على هذه الظاهرة ، وذلك بعد أن نطرح جانبا هذه الآراء المتحيزة ضد هذه الظاهرة ، ولتكن المشاهد التى نقرأها - على سبيل المثال - المشهد الأخير من مسرحية الكترا أو هيبولوتوس أو ريسوس أو أندروماخا . لقد لاحظنا كيف استطاع الشاعر فى مسرحية الكترا أن يستخدم ظهور الآلهة كى ينطق بحكمة الأخلاقى الجوهرى على القصة بإنكار فكرة الانتقام ، والشفقة نحو الجنس البشرى ، وخلق محيط أوسع يستطيع الفزع الذى رأيناه منذ لحظات أن يجد له مكانا يستقر فيه . أما فى مسرحية هيبولوتوس فالجمال الأخاذ فى مشهد أرتميس يتحدث

عن نفسه ويحقق خاتمة رائعة . ومن الواضح أنه يحقق أيضاً تأثيراً قد لا يمكن تحقيقه بتاتاً بطريقة أخرى ، فهناك لحة غريبة وسط ذلك الجمال حيث تصطدم العاطفة البشرية بصخور الهدوء الخالد . فبعد عبارات كثيرة رقيقة تختتم أرتميس حديثها بهذه الكلمات (سطر ٤١ وما بعده) :

ودعاً ! حتى لا أرى حياة إنسان تخبو
وحتى لا أدنس مقلتى بفيض من الدماء
فالرعب — حقا — يقترب الآن بخفة
(ثم تصعد الإلهة ببطء ثم تغيب عن الأنظار)
هيبولوتوس : وداعا ! وداعا أيتها الإلهة المباركة ! فلتتركى
عالم البشر الملوث . سوف لا تحزنين كثيراً فى الدماء
من أجل حبنا الخالد ... والدى ، لقد عفوت عنك ؛
لقد كانت رغبتها ؛ إنى لن أغضب منك ...
كنت مطيعا لها على الدوام !

إن الظهور لا ينتج عنه بالطبع ما تتطلبه حواسنا المنهكة دون أن ندركه وهو « ستار » أو خاتمة عنيفة . بل ينتج عنه خاتمة هادئة عادية . فالرجال والنساء الذين رأيناهم رؤية العيان يتصارعون ويقاسون ، هؤلاء جميعا قد امتزجوا وظهروا فى صورة سحابة أسطورية رائعة . فالصراع والانفعال والصرخات المدوية ، كل ذلك يختفى فى أثناء رواية القصص القديمة . والقصص القديمة نفسها لها بعد ذلك خطوط متتابعة تمتد حتى تصل إلى العالم الحاضر وتمس أشياء نفعلها نحن الآن ، فنصور القيام بها كتحقيق لإرادة قديمة أو لنبوءة وتعطيها معنى لم يكن أبدا يخطر على بالنا . وهكذا نصحو لنجد

بالمسرح الحيّ والتفرج والحياة من حولنا ولكننا لا نصحو فجأة ؛ بل شيئاً فشيئاً مثل شخص يرقد وهو يفتح عينيه قليلا ويحاول أن يعيش فى حلم رآه فى أثناء نومه منذ قليل .

إنى لا أدعى أن الظهور المقدس وسيلة صحيحة — أو حتى جيدة — لاختتام أى مسرحية ؛ ولكنى أحاول أن أثبت أننا إذا استعملنا خيالنا الخصب فسوف نجد فى هذا الظهور جمالا نادر الوجود وسوف نستطيع أن ندرك لماذا كان يتعلق به دائما شاعر من أعظم الشعراء المسرحيين فى العالم .

الفصل التاسع

فن يوربيديس (تابع) ، الجوقة ، خاتمة

لم يبق بعد ذلك سوى الجوقة التي كانت في إحدى الفترات أغرب وأجلى جميع هذه التقاليد القديمة الساحقة ، وإذا استطعنا أن ندرك ما هي الجوقة، فنكون قد وصلنا حينئذ إلى فهم المأساة اليونانية فهما تاما .

هناك اعتراضات على الجوقة تبدو واضحة حتى أمام الطفل الصغير . فهؤلاء الأشخاص الاثنا عشر المتجانسون ، رجال مسنون أو فتيان في ريعان الشباب ، الذين يوجدون دائما والذين غالبا لا يفعلون شيئاً والذين يتدخلون في الأحداث التي تدور حولهم والتي يتطلب أغلبها السرية التامة ، فسخف هؤلاء الأشخاص واضح في أي جانب من جوانب الواقعية . لسنا في حاجة للحديث عن ذلك ، فحديثنا سوف يذهب هباء ، فالنظريات غير الثابتة تذهب دائما أدراج الرياح . وإن هذا في الواضح تضحية كبرى ، وعظماء الفنانين لا يقدمون عادة على أي تضحية إلا إذا كان وراءها فائدة مرجوة . ولنحاول الآن أن ندرك تلك الفائدة ، أو على الأقل أن ندرك ماذا كان يسعى هؤلاء الفنانون اليونانيون العظام من أجل تحقيقه ؟ ولنحاول أولا أن ننسى المسرح الحديث وأن نعود بتفكيرنا إلى الوراء حيث وجدت الأصول الأولى للمسرحية .

فكلمة « Chorus » تعني « الرقص » أو « حلبة الرقص » وكان هناك حلبات الرقص في الأراضي اليونانية قبل أن يستقر فيها اليونانيون أنفسهم . ولقد وجدت أيضاً هذه الحلبات في عصور ما قبل التاريخ في جزيرة كريت والجزر الأخرى . ويحدثنا هوميروس عن « منازل وحلبات رقص نجم

الصباح » . لقد وجد الرقص منذ أن وجد الجنس البشرى ؛ فكان يوجد نوع من أنواع الرقص الذى طواه بعد ذلك عالم النسيان . ولم يكن الرقص القديم — مثل الباليه الحديث — يعتمد على الانفعال الجنسى ، بل كان رقصاً دينياً ، وكان صورة من صور العبادة . وكان يشتمل على استعمال كل الجسد — كل عضو من أعضائه وكل عضلة من عضلاته — للتعبير عن الانفعالات التى لم يستطع الإنسان التعبير عنها تعبيراً دقيقاً بواسطة الكلمات . وكانت سيطرة الرجل البدائى على الكلمات تقل عن سيطرتنا اليوم عليها . وعندما كان الرجال يذهبون إلى القتال كانت النساء يصلين من أجلهم وكن يستعملن الجسد — لا الكلمات — فى أثناء تلك الصلوات كما كن أيضاً يرقصن عند عودة الرجال فى سلام . وعندما كانت الأرض تتعرض للجفاف بسبب عدم نزول الأمطار كان يرقص رجال القبيلة للمطر كى ينهال . ولم يكن من الضرورى أن يحتوى الرقص على حركات ، بل كان من الممكن أن يتمثل فى نفس الوقفة الثابتة كتلك التى يقفها موسيس Moses وهو يفرد ذراعيه فى أثناء المعركة ضد أماليكيتيس Amalekites أو أهور Ahure وهو ينتظر راكعا صائما عودة نيفريكيبتا Nefrekepta فى الأسطورة المصرية القديمة .

إذا حاولنا إدراك ذلك النوع من الانفعال الذى تسعى لتحقيقه مثل تلك الصورة من التعبير فسوف نجد بسهولة أنه سوف يكون نوعا من الانفعال يتحقق بسرعة تفوق الانفعال الذى تحققه الكلمات . إنه انفعال دينى من جميع الأنواع : رغبة يائسة ، ندم يائس ، وكل الأحاسيس التى تدور حول الماضى . وعندما نتأمل فى الصورة الدينية التى نشأت منها المأساة — وهى البكاء من أجل الإله الميت — فإننا ندرك أنه كانت توجد فى العصور البدائية

برقصة ملائمة للتعبير عن تلك الانفعالات التي نسميها نحن اليوم انفعالات « تراجيدية » .

لقد نما هذا الرقص نمواً تدريجياً في المسرحية ؟ وهناك رقصة قديمة تبين كيف أخذ هذا النمو طريقه . هناك عنصر يبدو وجوده واضحا وسط تلك المجموعة من الانفعالات الغامضة ووسط ذلك العرض الصامت الذي كان يعرف « بالرقص » ، هناك يظهر عنصر له علاقة — بل يصور بدقة — بعملية موت البطل أو « آلامه » بينما يستمر أفراد الجوقة في التعبير عن ذلك الحدث كما كانوا يفعلون من قبل ، ومن السهل إدراك أن هذا الانفعال ربما كان يختلف اختلافا تاما عن الانفعال الذي كان يحسه هذا البطل . والتأمل في أي عمل عظيم يحتوي على ذلك الانفعال الأخير الذي يحس به عموماً هؤلاء الأفراد الذين يقومون به فعلا والذي لا يكفي التعبير عنه — عندما يبلغ أقصى شدته — عن طريق كلمات الحوار العادية . على أن الشاعر يستطيع أن يجعل شخصياته قادرة على التعبير عن كل أحاسيسها وقد يعبر عن كل تلك الأحاسيس عن طريق نظم حوار واضح بسيط لكن هناك بقية من الأحاسيس التي لا تستطيع أي شخصية على المسرح أن تحس بها إحساساً شخصياً والتي تستطيع فقط أن تعبر عن نفسها بنفسها مثل الموسيقى وشوق الجسد ، والوسيلة الوحيدة للتعبير عن هذا النوع الأخير من الأحاسيس هي الجوقة .

لنتخيل موت أحد الأبطال المحدثين — مثل لينكولن Lincoln أو نيلسون Nilson — وقد تناوله أحد الشعراء المسرحيين بنفس الطريقة المتبعة عند اليونانيين القدماء . سوف نشاهد في أول الأمر رسولا يحمل أنباء معركة الطرف الأغر Trafalgar أو أنباء الطلق الناري على مسرح واشنطن وسوف نرى البطل وقد نقل أمام النظارة وهو على وشك الموت . وسوف

يبكيه أصدقاؤه ، وسوف نستمع إلى كلماته الأخيرة ، ولـكن سوف يبقى نوع من الانفعال الجوهرى أو الإحساس التأملى ـ مثل الحزن ، أو الانتصار ، أو أفـكار المستقبل التى سوف يفقدها هذا الرجل ، أو التأمل فى مغزى هذا الموت بالنسبة لتاريخ الإنسانية . إن هذه التأملات أو الأحاسيس سوف لا يستطيع لدكولان أو نيلسون التعبير عنها ، وسوف لا يستطيع أيضاً التعبير عنها فى إخلاص وصدق أحد من أفراد البشر المرافقين لها . فإذا ما حدث ذلك فى قصة طويلة فإن الـكاتب يستطيع التعبير عنه ؛ وعموما لا يمكن التعبير عنه فى مسرحية حديثة أو قصة طويلة واقعية جادة إلا بواسطة صمت له معنى أو بواسطة نوع من أنواع الرمزية . فالعمل الواقعى يتطلب سرعة فائقة من المتفرجين ولا يستطيع أن يبعث بتأثيره إلا على المتفرجين الذين صقلت إدراكهم الرومانتيكية أو المثالية . ولهذا السبب فقط توجد الجوقة على المسرح اليونانى ، إنها توجد للتعبير عن ذلك الانفعال الأخير عن طريق الموسيقى والرقص كما توجد أيضاً ـ كما يقول هاى Haigh ـ لـكى « تضفى جمالا موسيقياً على جميع أجزاء العرض » . إنها تجعل من الحدث الخاص حدثاً عاماً، إنها تعمل على تغيير كل شىء تلمسه ، فهى تزيد من عناصر الجمال والسمو وتقضى أو تقلل من عناصر الألم القاسى . هذا العمل ليس من الأعمال غير العادية : إنه الوظيفة الطبيعية للشعر ، وعلى الأقل فإنه الوظيفة الطبيعية للشعر التراجيدى الجيد فالحرمان الحقيقى هو تجربة لا تحتوى غالبا على شىء سوى ألم قاس ولـكن عندما يترجم هذا الحرمان إلى عقيدة أو شعر ـ مثل Break, Breek, أو Rachel weeping for her children أو Break ـ فإنه قد يتحول إلى جمال أو حتى إلى راحة .

علينا أن ندقق النظر فى تلك الملحوظة الهامة التى أوردها F.M.Corn ford

فى كتابه Thucydides Mythistoricus (صفحة ١٤٤ وما بعدها) وهو أن المأساة اليونانية تسير عادة فى ميدانين أو عالمين . فعندما يكون الممثلون على المسرح فإننا نتابع أعمالا وأقدارا كثيرة مختلفة لأفراد عاشقين ، ومدبرين للمكائد ، ومعادين ، أو غير ذلك ، وتكون متابعتنا لهم مرتبطة بفترة معينة من الزمان وبقعة معينة من المكان . وعندما يخلو المسرح وتبدأ أناشيد الجوقة فلا نجد أمامنا أعمالا فردية أو أماكن أو أشخاصا معينة بل شيئا عاما أبديا . فالجسد يختفى والجوهر يبقى . إننا حينذاك نتابع عظمة الحب ، وغرور الانتقام ، وقوانين الجزاء الخالدة ، أو ربما نتابع أيضا ذلك الشك الأبدى فيما إذا كانت التقوى والاستقامة تسيطران على العالم بأى حال من الأحوال .

هكذا يبدو الحديث عن عدم الاحتمال الذى بدأنا به تافها وليس له معنى . وغالبا ما تعرضت الجوقة لهجوم النقاد المحدثين الذين يرون أنها « لا تساهم فى تقدم الحدث » أو « أن وجودها غير محتمل » أو « أناشيدها ليست متناسقة » . والإجابة عن ذلك هو أنه لا يوجد شىء من بين هذه الأشياء يقع ضمن وظيفة الجوقة ، فعملها شىء أكثر سموا وأكثر أهمية من كل ذلك .

سوف نؤجل حديثنا عن علاقة الجوقة بالحدث وعن ملاءمة أناشيد الجوقة ، فكلتا الناحيتين مرتبطتان بمسألة عدم الاحتمال ، ونحن لا نفكر الآن فى نقطة عدم الاحتمال هذه . إننا لا نحاكى الشكل الخارجى للحياة . إننا لا نصور جسدها بل نعبر عن روحها . وإذا سعينا وراء عدم الاحتمال فسوف نجد أنه بعيد المنال فى محيط الجوقة : ففى قصة موت نيلسون Nilson فإن جوقة تتكون من بحارة سوف تكون عديمة الاحتمال تماما مثل جوقة

تتكون من عرائس البحر أو من الملائكة . وإذا حاولنا أن نذكر بعض الجوقات الحديثة التي تبعث تأثيراً بليغاً فإننا سوف لا نذكر أي جوقة مثل Strolling players أو Flowergirls أو الجوقات التي تترنم بالأناشيد في الكنائس أو أي نوع من الجوقات التي من هدفها تحقيق ماهو «طبيعي» بل سنذهب بتفكيرنا مباشرة نحو جوقات الأرواح Spirits في مسرحية بروميثيوس طليقا Prometheus Unbound أو جوقات الشفقة والأعمار Ages and pities في قصة Dynasts لتوماس هاردي Hardy . إن الجوقة لاتنتمي إلى عالم الخبرة العادية حيث يوجد أشخاص حقيقيون يسلكون سلوكا عاديا ويبدون ملاحظات مناسبة بل ينتمون إلى عالم أكثر سموا حيث — كما يقول كورنفورد — « تتكون الاستعارة . كما نسميها ، هي نسيج الحياة » .

وإذا استثنينا بعض الأمثلة القليلة فإننا نستطيع القول بأن الجوقات اليونانية كانت تتكون من كائنات تنتمي إلى أحد أمثال هذا العالم أو تقترب منه اقترابا شديداً . فأحيانا تتكون من كائنات غير بشرية مثل الجوقة في مأساة الإلاهات الرحمة أو كائنات نصف بشرية مثل مأساة عابدات باكخوس وأحيانا تتكون من كائنات بشرية تظهر من خلال سحابة من الانفعال السامي مثل النساء الباكيات في مأساة إفيجينيا ، أو مثل الرجال المسنين الذين يعيشون في الأحلام في مأساة هيراكليس . وحتى عندما تبدأ المسرحية بجوقة يظهر أفرادها في صورة رجال عاديين أو نساء فإنهم يتحولون بعد ذلك سواء عاجلا أو آجلا .

لم تكن مشكلة الجوقة عند يوريبيديس في كيفية جعلها أقل معارضة بقدر المستطاع ، بل كانت في كيفية الحصول على أعظم وأسمى فوائدها ، وقد اندمج ذلك كلية في كيفية تناول هذين الجانبين للحدث وهو استعماله

أحيانا للجانب الأرضى وأحيانا أخرى للجانب العلوى ، وأحيانا كان يفصل بين الجانبين وأحياناً أخرى كان يمزجهما معا ، وفى بعض الأحيان كان يجعل أحدهما يطغى بقوة على الآخر . إننا لا نستطيع الآن أن نتناول بالتفصيل التأثيرات المختلفة التى كان يحققها يوريبيديس عن طريق الجوقة ، لكننا سوف نتناول بعض التأثيرات النموذجية وسوف نختار أمثلة لكل منها من بين المشاهد التى هاجمها النقاد بقسوة .

أول هذه التأثيرات وأكثرها قياسيا هو استعمال الجوقة « للتوزيع » ، إذ كانت تستخدم لخلق العالم المثالى الذى يعالج جراح القسم الواقعى . إنها بالطبع ليست « تريجا كوميديا » كالذى وصلت إليه الجوقة فى العصر الإليزابيثى ، إنها انتقال من الخوف أو الألم إلى الجمال المجرد أو الموسيقى ، دون أى تغيير تقريبا فى الانفعال . ونقصد بذلك أنه إذا تسبب الألم فى إيجاد الدموع فى العينين فإن الجمال سوف يعبر عن نفس الانفعال حتى يحافظ على وجود الدموع فى العينين بينما هو فى الواقع يغير من نوع هذه الدموع . هذه هى فائدة الأشعار الغنائية التى تمكن الشاعر المسرحى اليونانى من تناول المشاهد المفزعة بحرية دون أن تفقد هذه المشاهد طابع الجمال السامى الذى يسيطر عليها . ولنتذكر جوقة سلاميس فى مأساة الطرواديات فى أثناء المشهد الذى يأتى بعد قتل الطفل مباشرة ، أو الأشعار الغنائية التى يتبادلها أو ـ على وجه الخصوص ـ الأنشودة التى تلقيها الجوقة فى مسرحية هيبولوتوس بعد أن تندفع فايدرا إلى الداخل مباشرة لكى تتخلص من حياتها . إن لدينا مشهداً ذا انفعال شديد وألم لا يطاق تقريباً ، وبعد أن تصبح الجوقة وحيدة فإنها لا تبدى أى ملاحظة مناسبة قد لا تؤدى إلى ركاكة غير مقبولة . إنها تنطق ببساطة بهذه الكلمات (سطر ٧٣٢ وما بعده) :

ليتنى أذهب إلى كهف أختفى فيه
فوق قمة تل لم تصل الشمس إليه
أو ليت سحابة تخيم فوق مسكنى
فأصبح كالطير بين جماعات طيور الإله . . .

إنها تماما نفس العاطفة التى كانت تعتمل فى قلوبنا ، إن صرخة الهروب إلى أى مكان فيها جمال على الرغم مما فيها من حزن ، إنها صرخة هروب إلى غابة الحور على الأدرياتيك حيث يبكى شقيقاته من أجل فايتون Phaethon أو إلى أى مكان حيث توجد السعادة والجمال — كما تستمر الأنشودة فى خفة ، أو إلى الشاطىء حيث توجد « بنات الشمس المغربة » .

حيث لا يسكت خرير المياه الجارية
فى جنة الإله الهادئة القريبة من البحر
وحيث تبعث الأرض — واهبة الحياة منذ القدم —
مزيدا من السرور ، وفيها مثل الشجرة الهائمة .

وينتج عن الرغبة فى الهروب هروب فعلى من عالم الجوقة نفسه وبطريقة تتصف بالجمال ، هذه — على وجه العموم — هى الوظيفة الطبيعية لأناشيد الجوقة ، وعلى الرغم من ذلك فإنها قد تستعمل فى بعض الأحيان لتساعد على تطور الحدث . ففى الأنشودة التى تلى المشهد السابق مباشرة تتنبأ الجوقة فتصف انتحار فايدرا .

لكن الجوقة اليونانية لم تكن تنشد أغانيها عندما يكون المسرح خالياً فقط ، بل كانت تتكلم — على لسان قائدها — بمقدار معين وتشترك فى حوار عادى مع الممثلين . إن عملها فى هذه الفترة يكون بعيداً عن أعمال التطفل

أو الفضول ، ملتزما الجانب الحيادى ، ذا نغمة عميقة . فعندما يسأل مسافر على الطريق أو عندما يعلق البطل أو البطلة على ماقرره أو يبدى بعض الملاحظات فإن قائد الجوقة هو الذى يجيب الإجابة الضرورية ، لـكن إجابته تأتى فى حدود معينة مرسومة بمهارة ، فلا يجب أن تـكون شخصية القائد شخصية مرسومة المعالم ـ مثل باقى الشخصيات ـ ذات آراء شخصية قوية ، ولا يجب أيضا — كما أعتقد — أن يدلى بمعلومات لم نعرفها بعد ، أو يعبر عن آراء قد تبدو متناقضة أو مبتـكرة . إنه شخصية تشبه الصدى أو تشبه نوعا من أنواع الموسيقى التى تنطلق فى الهواء : ويبدو ذلك بوضوح فى مشهد رائع آخر من مأساة هيبولوتوس حيث تسترق فايدرا السمع إلى الباب ، ويشاركها فى ذلك قائد الجوقة وهو يعكس أحاسيس فايدرا بل ويجعلها تبدو فى صورة أكثر إثارة (من سطر ٥٦٥ إلى سطر ٦٠٠) .

فى أثناء هذه المشاهد الحوارية كان يمكن فى بعض الأحيان تحقيق نوع من أنواع التأثير عند السماح للجوقة بأن تتحول لفترة معينة إلى شخصية آدمية عادية . ففى مسرحية إفيجينيا فى تاوريس (سطر ١٠٥٥ وما بعده) تعتمد خطة هروب إفيجينيا وأورستيس سالمين على تـكتم الجوقة التى يتكون أفرادها من أسيرات يونانيات وتتوسل إليهن إفيجينيا كى يلتزمن الصمت . وبعد لحظة من التردد وتقدير الخطر الطارىء يوافقن على ذلك ، وتتجه إليهما إفيجينيا بكلمات رائعة تعبر عن العرفان بالجميل ثم ينزاح عن كاهلها عبء وجودهن فتغادر المسرح لعمل الترتيبات اللازمة مع أخيها ، ويبقى أفراد الجوقة ـ الأسيرات ـ بمفردهن يشاهدن طائرا بحريا وهو يرفرف بجناحيه ، متخذا طريقه نحو أرجوس ، حيث تتوجه إليها فى ذلك الوقت إفيجينيا ، وحيث قد لا يذهبن إليها أبدا ، ثم ينطلقن فى إنشاد أغنية جميلة تعبر عن شوقهم إلى أرض الوطن . وبالمثل فى

المشهد الرائع الأخير من مأساة برميثيوس لأيسخولوس يظهر أفراد الجوقة — وهن بنات أوكيانوس Oceanus اللائى كن يمثلن أفراد الاينتمون إلى عالم البشر طوال مشاهد المسرحية — وقد وجهت إليهن التحذيرات لكى يبتعدن عن بروميثيوس ويتركنه ليقابل وحده مصيره المشئوم ولكنهن — تحت تأثير انفعال بشرى مفاجىء — يرفضن الانفضاض من حوله ويهبطن معه إلى الجحيم .

وأحيانا أخرى كان يتحقق التأثير عن طريق التركيز على الجانب الآخر وهو ارتفاع الجوقة عن مستوى البشر . فى مسرحية هيرا كليس على سبيل المثال — عندما يوشك الطاغية لوكوس Lukos على إشعال النار فى بعض اللاجئين ليضطرهم إلى ترك أحد المذابح المقدسة الذى يلجئون إليه — وهو نوع من الإثم أراد أن يرتكبه الطاغية ليتحاشى ذلك التقليد الدينى الذى ينهى عن اقتحام الأماكن المقدسة — فعندما أوشك الطاغية على ذلك حاول الرجال المسنون الذين تتكون منهم الجوقة لفترة من الزمن أن يصدوا جنود الطاغية بالقوة . إن أفراد الجوقة فى هذا المشهد يشبهون الأشباح التى تظهر فى الأحلام وهم يحاولون القتال ، إنهم — كما يقول الشاعر نفسه — « كلمات وشبح غامض الملامح يظهر ليلا فى الأحلام » محاولا القتال ضد آدميين من دم ولحم . إنها معركة وهمية يائسة وليدة الساعة ، يظهر فيها الجمال لفترة قصيرة من الزمن ولكنها سوف تبدو غير عادية إن استمرت أكثر من ذلك . لدينا مثال آخر فى المسرحية المفقودة المسماة أنتيوبى Antiopé فهنالك مشهد يصوره الطاغية وقد استدرج بواسطة مجموعة من القتلة إلى أحد الأكواخ . إنه يحاول الهروب من الكوخ ويلجأ إلى الجوقة التى تتكون من رجال مسنين ، طالبا منهم المعونة . أفراد الجوقة ليسوا فى الواقع رجالا

مسنين ، إنهم ليسوا سوى أصداء قديمة أو أصوات العدالة تنطق أمام الطاغية بمصيره المشئوم وتقف بلا حراك بينما يقترب القتلة من الكوخ .

عن طريق هذه الأمثلة نستطيع الوصول إلى تأثير آخر أكثر قوة من ذلك التأثير ولكنه من نفس النوع ، إنه ذلك التأثير الذى يظهر فى مأساة ميديا Medea والذى ظل — حتى وقت قريب جدا — يلاق هجوما عنيفا ويتعرض لتفسير غير سليم . إنه تأثير يذكر الإنسان بالرواية اليونانية التى تتناول خطيئة بشرية مفزعة اهتزت من أجلها الشمس وحادت عن مجراها . إنها مثل الصرخة البشرية — فى مسرحية الكترا التى اهتزت لها أركان السلام الخالد بين الآلهة فى السماء ، إن فيها شيئا يشبه الهذيان ، إنه اقتحام غير معقول من عالم الأرض نحو عالم السماء وإيجاد فجوة فى أسوار لا يصح الاقتراب منها .

لقد ذهبت ميديا إلى داخل القصر لكى تقتل أطفالها . وتبقى الجوقة لتنشد أغنيات تعبر فيها عن قلقها وعن قلقنا أيضا . لقد تساءل النقاد « لماذا لم يندفع أفراد الجوقة إلى الداخل لإنقاذ الأطفال؟ » . وقبل كل شىء نستطيع الإجابة بأن الجوقة لم تفعل ذلك لأن هذا العمل ليس من النوع الذى تستطيع أن تقوم به الجوقة أبدا ، فهذا العمل يستدعى أشخاصا آدميين « من لحم ودم » ويواصل أحد النقاد قوله « حسنا إذا لم يكن فى استطاعتهم القيام بعمل ذى تأثير كبير فلماذا يضعهم يوريبيديس فى موقف يجعلنا نطالبهم بالقيام بمثل ذلك العمل ، ويجعلهم يظهرون بمظهر غير مقبول إذا لم يقوموا به ؟ والإجابة عن هذا التساؤل تأتى فى نص المسرحية نفسه ، إنهم لا يندفعون إلى الداخل — وليس هناك ما يدعو للتساؤل لأن الباب مغلق بإحكام . وعند ما يحاول ياسون الدخول إلى المنزل فى المشهد التالى فإنه يستعين بجنود يستعملون آلات حادة خاصة لاقتحام الأبواب المغلقة . إن العمل الوحيد الذى يستطيعون

القيام به هو من ذلك النوع الذى يتلاءم مع وظيفة الجوقة : إنه التعبير عن الرغبة القاصرة المغلوبة على أمرها .

عندما تكون ميديا فى داخل المنزل فإن الجوقة تنطق بانفعالات سامية غير شخصية تعبر فيها عن الحب الذى انقلب إلى كراهية فى صدر ميديا ، وعندما تنطلق صرخة مفاجئة من الداخل فإن الجوقة أيضا تعبر عن فزعها لما سوف يحدث من أهوال (سطر ١٢٦٧ وما بعدها) :

إراقة الدماء مرة .
تولد الكراهية المرة .
فتقيم هذه حيث كان الحب ؛
إن غضب الآلهة يحلق .
فوق رءوس السفاحين .
وتحت أقدامهم أرض مليئة بالفزع .
وحولهم تتردد أصوات الموتى .
كاللحن الموسيقى .

ثم تتوقف النساء جميعا إلا واحدة منهن تتساءل .
صه ! هل سمعتن صرخة الأطفال ؟
وتتبعها أخرى قائلة .
أيتها البائسة ! أيتها البغيضة .
ثم يسمع صوت طفل (من الداخل) .
ماهذا ؟ ماذا أفعل ؟ فلأبتعد عن أمى .
طفل آخر .
أخى ! إنى لا أفهم شيئا ؛

آه ! أظن أنها تنوى القضاء علينا .

امرأة من الجوقة : إنى ذاهبة للنجدة ! للنجدة ! سوف أنقذهما فى اللحظة الأخيرة .

الطفل : نعم ! بحق الآله . النجدة ! النجدة ! سوف نموت .

الطفل الآخر : لقد أمسكت بى الآن ! والسيف فى يدها .

عندئذ يشاهد المتفرج نساء الكورس يستمعن إلى صيحة الطفلين ثم يخرجن عن طبيعتهن التى كن عليها فى بداية المأساة فيندفعن نحو الباب الذى أغلق فى إحكام شديد وعبثا يحاولن اقتحامه بينما تدوى صرخة الطفلين وهما يطلبان المعونة من ورائه .

لكن صدمة الفزع الشديد لا تستمر سوى برهة وجيزة ، إذ سرعان ما تعود مرة أخرى إلى الشعر التقليدى فى هذه الأبيات فى نفس المشهد :

فرق من النسوة (يطرقن الباب بعنف) :

أنت أيها الحجر ! أيها الحديد !

ألا تستطيع أن تنقذ تلك الحياة ؟

ألا تحس بالألم من أجل وجوده ؟

فريق آخر : لقد قتلت أم ولديها منذ قديم الزمان .

واحدة ، واحدة فقط ، منذ الفجر حتى غروب الشمس .

وسرعان ما ننتقل إلى أنشودة سامية عذبة تتحدث عن الطفلين اللذين لقيا حتفهما واللذين تتحدث عنهما الأساطير . لم تكن صرخة الميت هذه سوى ضوضاء جاءت من الحجرة المجاورة إنها صدى لصرخات كثير من الأطفال — منذ بداية العالم — يرقدون الآن فى سلام بعد أن أصبحت صيحات الألم التى أطلقوها منذ قديم الزمان نوعا من أنواع الروحانية أو نوعا من أنواع الألحان الموسيقية . لقد وصلت إليها يد « الذكرى » ، تلك « الذكرى » التى كانت والدة لربات الشعر Musai .

إننا نجد هنا مبررات للأحوال السامية فى المأساة اليونانية وتقاليدها . إنها تستطيع أن تتناول بجرأة أى لحظة من لحظات الفزع التى تتخلل الحياة الحزنة وذلك دون أن تفشل فى تحقيـــق الصدق أو أن تتسبب فى إتلاف ذلك المحيط العادى من الجمال . إنها تضع الأشياء تحت سحر عظيم يتمتع به شىء ليس من السهل تسميته ، وإن كنا قد حاولنا الإشارة إليه فى هذه الصفحات ، إنه شىء قد نستطيع أن نعتبره «خلودا » أو « شيئا عاما » أو حتى قد نعتبره « ذكرى » لأن « الذكرى » بهذه الطريقة — تتمتع بقوة ساحرة عظيمة . أو كما استطاع برتراند راسل Bertrand Russell أن يعرفها فى إحدى مقالاته ، «إن الماضى لا يتغير أو يتبدل. إنه مثل الملك دنكان Duncan فى مسرحية مكبث Macbeth ينام نوما هادئا بعد حياة مليئة بالحمى . لقد ذبل كل ما يمتاز بالشغف وحب السيطرة وكل ما كان صغيرا أو زائلا ، أما الأشياء السامية الخالدة فإنها ما زالت تتلألأ مثلما تتلألأ النجوم فى أثناء الليل » .

إن هذه القوة التى تستطيع أن تغير من هيئة الأشياء قد توجد بدرجات متفاوتة فى جميع أنواع الشعر ، ولكنها توجد بقوة ذات شأن كبير فى المأساة اليونانية . ولقد تمتعت المأساة اليونانية بهذه القوة لما للمأساة من تقاليد دينية سامية وصورة جدية صادقة ، لكن لم يكن ذلك السبب الرئيسى . بل إن السبب الرئيسى

هو ذلك العنصر التقليدى الغريب الذى يوجد فى المأساة . ذلك العنصر هو الجوقة ، تلك الفئة التى تتكون من مجموعة من الأحاسيس والذكريات ، تلك الأنشودة والرقصة التى تعبر عن أشياء ليس من المستطاع التعبير عنها بواسطة الكلمات . لقد تمتعت المأساة اليونانية بسبب هذه القوة بذلك العنصر الفريد من الشجاعة والانتصار . وعلينا ألا ننسى أرسطو — الذى لا نستطيع أن نرفض آراءه — كان يرى أن المأساة تمتاز عن غيرها من أنواع الفن المسرحى لا لأنها نوع يصور البؤس البشرى بل لأنها تصور النبل والجمال والبشرى . وإذا كان لنا أن نثق فى بعض المخطوطات التى وصلتنا من أعماله ، فإنه يذهب إلى أبعد من ذلك فيقول إن المأساة هى « تصوير لأسمى أنواع السعادة Eudaimonia » . وكان أرسطو بالطبع على علم بمكان الموت أو الكارثة فى المأساة ، وكان يفضل ما يعرف اليوم « بالنهاية غير السعيدة » . كان يجب أن تظهر بوضوح قوى الشر والفزع ، وبهذه الطريقة فقط نستطيع أن نتغلب على هذه القوى ، ولكنها عندما تستخدم أقصى ما فى وسعها ، عندئذ فقط يبدو بوضوح أنه مازال فى النفس البشرية شىء لا تستطيع هذه القوى السيطرة عليه وأن هذا الشىء لديه من القوى ما يستطيع عن طريقه أن يجعل الحياة ممتعة هذا هو ما تكشف عنه أو ما تشير إليه من بعيد — المأساة اليونانية .

واضح أن هذا يتحقق عن طريق الربط بين طرفين ، بين الموضوع وهو مواجهة الحقائق المحزنة مواجهة كاملة وبين الطابع وهو تغيير كامل لهيئة هذه الحقائق عن طريق الشعر . إن الفنان القاصر يهرب من الحقيقة عن طريق اللجوء إلى رومانتيكية هزيلة ، والفنان التافه فى تغيير هيئة الحقائق . ويبدو لى أن يوريبيديس قد فاق كل كاتب آخر فى الربط بين هذين الطرفين وجعلهما وحدة متكاملة ، ففى هذه الناحية بالذات تستقر كفاءته — سواء الخير أو

البشر — كشاعر . وقد يبدو لأكثر القراء أن يوريبيديس قد أصابه الفشل لأن مزجه بين الحياة الواقعية والجو غير البشرى وبين التفكير المستيقظ والأحلام الأسطورية ، هذا المزج يظل متنافرا ، إنه صرخة خشنة قوامها تقاليد معقدة وواقعية جامدة لكن قراء آخرين يرون أنه بسبب هذه الكفاءة قد وصل يوريبيديس إلى تلك الدرجة الممتازة التى امتدحه من أجلها جوته Goethe وأرسطو أيضا — وإن كان إلى حدما — والتى ظل بسببها منذ ألفى عام حتى الآن « أكثر الشعراء تراجيدية » وإن كان مخطئا فى حالات مختلفة » .

تم الكتاب

بحمد الله

المحتويات

مطبعة المدني

٦٨ شارع العباسية - عمارة النجمة



ص

الثمن ٣١ر٥